debates
debates
debates

teatro

lúcia romano

O TEATRO DO CORPO MANIFESTO: TEATRO FÍSICO

FAPESP

PERSPECTIVA

Próximo lançamento
A Cidade Imaginária
Luiz Nazario (org.)

ISBN 85-273-0715-4
9 788527 307154

A condição da teatralidade é a sua corporeidade. Entretanto, no curso da história da arte dramática, a maneira como essa relação se deu variou muito, na medida em que a presença de um outro fator da mesma importância, ou seja, o que se pode chamar de texto teatral, constituiu em certas épocas quase uma onipresença, embora jamais pudesse eliminar de todo, no espaço de constituição da obra cênica, o corpo do ator. Mas, a partir das revoluções teatrais que se encadearam sucessivamente desde o século XVIII e culminaram em nossos dias, a "fisicalidade" vem se tornando cada vez mais preponderante naquilo que chamamos peça ou teatro em ato, recuperando, inclusive, o destaque que tinha nos primórdios, quando emergiu das celebrações rituais e dionisíacas. Trata-se, evidentemente, na atualidade, de um relevo e de uma visualidade que, gerados pelas profundas transformações ocorridas no trabalho dramático e no seu entendimento, assumem vários nomes de suas diferentes versões e manifestações "pós-dramáticas", entre os quais um dos mais relevantes é o de Teatro Físico.

Em O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico, **que a editora Perspectiva publica em sua coleção Debates, Lúcia Romano, pesquisadora e atriz de teatro, discute os aspectos da institucionalização desse modo de fazer teatral, observando sua relação com a sociedade e com a cultura do teatro e da dança – em especial, tendo em vista diferenças e semelhanças entre o Teatro Físico e a Dança-Teatro –, a fim de estabelecer as particularidades de suas propostas. Analisa sua aplicação pedagógica (formal ou não), com destaque para Philippe Gaulier, Jacques Lecoq e Monika Pagneux; sua presença nos festivais de teatro e sua influência nos cursos de formação em teatro. O livro inclui, ainda, a descrição dos grupos de maior destaque nos cenários mundial e nacional, formando um panorama da prática dessa nova modalidade de expressão teatral na atualidade.**

J. G.

debates

lúcia romano

O TEATRO DO CORPO MANIFESTO: TEATRO FÍSICO

FAPESP

PERSPECTIVA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Romano, Lúcia
O teatro do Corpo Manifesto : teatro físico / Lúcia Romano — São Paulo : Perspectiva : Fapesp, 2005. — (Debates ; 301 / dirigida por J. Guinsburg)

ISBN 85-273-0715-4

1. Teatro – História e crítica I. Guinsburg, J. II. Título III. Série.

05-0740 CDD-792.028

Índices para catálogo sistemático:
1. Teatro físico : Teatralidade e corporeidade : Artes cênicas 792.028

Direitos reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 São Paulo SP Brasil
Telefax: (11) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br
2005

À Fapesp, pelo auxílio concedido ao projeto;

À Helena, pela presença confiante e pelas orientações, conselhos e inspirações;

Aos meus pais, Mário e Nancy, pela paciência infindável e o apoio incondicional;

À Nena e ao Toninho, pela salvação nas horas mais enlouquecidas;

À Juliana, à Paula, à Virgínia e ao Emílio, prontos para os toques e retoques;

Ao Marcos, porque sem ele todos os trabalhos e os dias seriam menos felizes.

SUMÁRIO

Introdução 11

PARTE I:
O TEATRO FÍSICO: ASPECTOS HISTÓRICOS E EXEMPLOS CONTEMPORÂNEOS

Definição do Termo – Teatralidade e Corporeidade 15

Surgimento e Institucionalização do Teatro Físico 23

Semelhanças e Diferenças entre Teatro Físico e Dança-Teatro 39

As Escolas de Formação do Teatro Físico e seu Papel na Difusão da Linguagem 49

Philippe Gaulier 50

Jacques Lecoq 54

Monika Pagneux 61

Os *Workshops* e os Festivais 65

PARTE II:
UMA HISTÓRIA EM CONSTRUÇÃO

A Cena Internacional 77

DV8 77
Theatre de Complicité 94
Shared Experienced 103
Novos Cruzamentos 105
Steven Berkoff 109

Grupos e Criadores no Brasil 119

Delimitando a Cena Nacional 119
Histórico dos Criadores em São Paulo:
Beth Lopes, Pia Fraus, Cia. Circo Mínimo 125
Denise Stoklos 144

Formação e Transformação do Discurso
do Teatro Físico no Brasil 155

PARTE III:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A CORPOREIDADE
NO TEATRO FÍSICO

Conhecimento Corporificado: Apontamentos
para uma Abordagem do Teatro Físico, a partir
das Colaborações das Ciências Cognitivas
e da Semiótica 167

Corporeidade e Fisicalidade no Treinamento
do Ator no Teatro Físico 175

O Aumento da Complexidade para a
Constituição de um Corpo Diferenciado 181

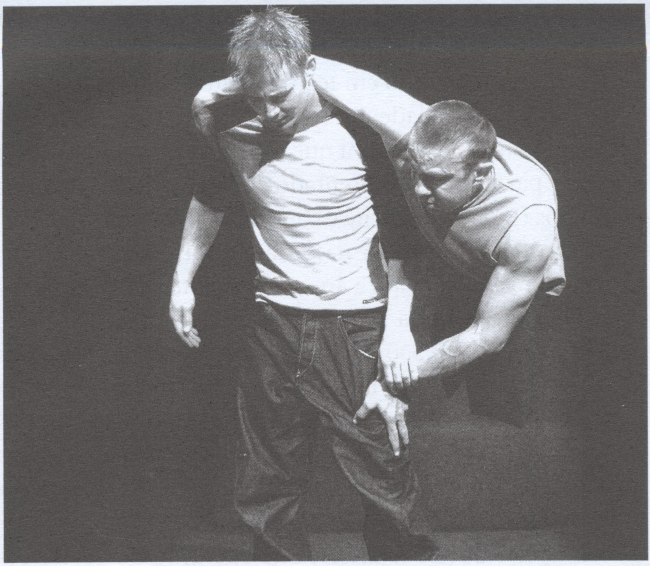
O Corpo e a Estética do Ator no Teatro Físico:
Da Atuação para a Performação 189

Corporeidade e Textualidade: os Novos
Conceitos de Dramaturgia do Teatro Físico 203

Corporeidade, Visualidade e Comunicação no Teatro Físico 227

O Espetáculo da Cena no Corpo do Ator 235

Bibliografia 241



INTRODUÇÃO

A primeira parte deste livro busca acompanhar o desenvolvimento do Teatro Físico. A prospecção histórica principia no surgimento do conceito, cujo ponto "germinal" é a junção entre teatralidade e corporeidade, explicitada no próprio termo que designa esse modo de fazer teatral. Aspectos da institucionalização do Teatro Físico são considerados, observando sua relação com a sociedade e com a cultura do teatro e da dança – em especial, tendo em vista diferenças e semelhanças entre o Teatro Físico e a Dança-Teatro –, a fim de estabelecer as particularidades de suas propostas. Aspectos educacionais (formais ou não) do Teatro Físico são discutidos a seguir, com destaque para a importância da pedagogia de Philippe Gaulier, Jacques Lecoq e Monika Pag-

---

Fig. 1: DV8, The Cost of Living, *com Eddie Kay e David Toole. Foto de Michael Rayner.*

neux. O "estado atual" do Teatro Físico é explorado, tendo por base sua presença nos festivais de teatro e sua influência nos cursos de formação em teatro, inclusive na Academia.

Como a identidade do Teatro Físico está em construção, lançando desafios para quem pretende conhecê-lo, na segunda parte estão apresentados os principais exemplos de grupos (DV8, Complicité e continuadores) e artistas (Steven Berkoff) em atuação na cena teatral inglesa e que se tornaram referência para a área. A cena internacional introduz a reflexão sobre a cena brasileira, em um recorte que enfoca a criação em São Paulo, no exemplo das companhias Cia Circo Mínimo e Pia Fraus, e da diretora Beth Lopes, artistas selecionados no primeiro festival de teatro responsável pela divulgação do termo no Brasil. A obra de Denise Stoklos completa o capítulo, que se encerra numa avaliação sobre a reformulação do discurso do Teatro Físico no Brasil.

Estabelecidos os territórios de operação do Teatro Físico e a herança que inaugura quando escreve seu próprio código genético, atrelando-se a outros pensamentos e práticas teatrais, cumpre olhar mais de perto o elemento central da discussão aqui estabelecida: o modo como o corpo opera no Teatro Físico. Na terceira parte, o enfoque é a relação entre corpo, conhecimento e cultura, no processo de comunicação estabelecido por esse modo de fazer teatral. A análise procura situar, primeiro, a formulação de uma cultura própria do Teatro Físico a partir do treinamento do ator, tendo como hipótese o aumento da complexidade para a constituição de um corpo diferenciado. Para tanto, são trabalhadas algumas colaborações das Ciências Cognitivas, nas considerações sobre o conhecimento corporificado (*embodiment*), sugerindo apontamentos de uma abordagem sistêmica do Teatro Físico. A seguir, são examinados temas que brotam das novas considerações sobre a corporeidade que esse modo de fazer teatral vem inspirar, tais como a estética do ator no processo criativo, a relação do corpo com o texto dramático, implicações sobre a visualidade e as fronteiras transversais do Teatro Físico.

PARTE I

O TEATRO FÍSICO: ASPECTOS HISTÓRICOS E EXEMPLOS CONTEMPORÂNEOS

DEFINIÇÃO DO TERMO – TEATRALIDADE E CORPOREIDADE

A reflexão sobre o Teatro Físico e suas implicações no panorama da cena teatral contemporânea gera inúmeras e importantes questões. Para Birringer,

> Conforme aumentamos nossos esforços para pensar além ou abaixo da superfície do Espetáculo, tornamo-nos a lembrar que o teatro, talvez muito mais do que possamos imaginar hoje, tem estado sempre em conflito com sua aparência enquanto espetáculo[1].

O Teatro Físico (*Physical Theatre*) repete a pergunta sobre a materialidade da cena, remetendo a problemas ontológicos da arte teatral e do ofício do ator. A investigação sobre a importância do seu surgimento no panorama da

1. Johannes H. Birringer, *Theatre, Theory, Post Modernism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

Fig. 2: Berkhoff, Metamorphosis.

produção mais recente do teatro contemporâneo ocidental, desenvolvida aqui, tem por objetivo identificar em que dimensão a sua formalização oferece soluções diferenciadas para um problema específico da arte teatral: a expressividade (do teatro) em relação à corporeidade do ator.

O termo *Physical Theatre* tornou-se conhecido nas artes cênicas nas três últimas décadas do século XX, caracterizando uma nova tendência teatral. Acredita-se que tenha sido cunhado primeiro na Inglaterra[2], vindo a definir uma gama bastante diversa de criações que transitam numa área de cruzamento entre a Dança, o Teatro, a Mímica e o Circo. O Teatro Físico quer enfatizar a materialidade do evento; *physical* poderia ser traduzido como "conectado ou relativo ao corpo", correspondendo àquilo que pode ser sentido ou visto e que não existe apenas numa dimensão espiritual ou mental. A produção eclética reunida pelo conceito Teatro Físico é identificada com a tensão que se apresenta no duplo legado do nome que a caracteriza: uma ação sobre a fisicalidade[3], gerando uma certa disposição do corpo, em função de uma teatralidade específica.

Teatralidade, entretanto, não é um conceito que escape de generalizações. De acordo com Pavis[4], o conceito de teatralidade se forma, provavelmente, a partir de teatro, assim como literalidade deriva de literatura. Teatralidade, desse modo, remete à idéia de algo absolutamente teatral ou cênico. Mas como resumir uma arte em um grupo de atributos, uma vez que a operação de designar fenômenos complexos por meio de níveis de descrição mais simplifi-

2. Baz Kershaw , *The Politics of Performance – Radical Theatre as Cultural Intervention*, Londres, Routledge, 1992.

3. Na tradução do termo em português, optou-se por substituir fisicalidade por corporeidade, com o objetivo de deixar mais clara a preocupação do *physical theatre* com um treinamento físico que leve à compreensão da unidade corporal (uma corporeidade reconquistada). Para uma exploração mais aprofundada da diferença entre corporeidade e fisicalidade, ver Mello (1994).

4. Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, tradução de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira *et alli*, São Paulo, Perspectiva, 1999.

cados corre sérios riscos de imprecisão? O conceito poderia ser compreendido a partir de algumas associações já aceitas criticamente, tais como o texto dramático conter menor teatralidade que a cena, a designação de "teatral" resumir-se a uma qualidade daquilo que é expressivo ou excessivamente artificial, ou ainda enquanto "maneira específica da enunciação teatral"[5]. "Específico da maneira teatral" parece ser um sinônimo eficiente para teatralidade, desde que se considere como específico do teatro as muitas tensões entre seus elementos constitutivos que garantem a vitalidade da cena, incluindo também nesse jogo a relação entre o objeto olhado e o olhar criativo do espectador.

Mas existe, afinal, um teatro que não seja corporal? Em outras palavras, seria possível imaginar uma teatralidade onde a corporeidade do ator possa ser prescindida ou não mereça destaque? O projeto de realização material do espetáculo sem a participação do corpo do ator tem Craig como sua figura emblemática. Em *Da Arte do Teatro* (*On the Art of the Theatre*), que inaugurou em 1905 uma série de escritos sobre aspectos teóricos e práticos da arte dramática de sua autoria, Edward Gordon Craig visualiza utopicamente um teatro sem atores. Em outro ensaio, de 1908, intitulado "O Ator e a Supermarionete", Craig defende um teatro onde supermarionetes seriam os intérpretes, num modelo que é uma ampliação dos limites da matriz teatral, entendida como a tríade entre atuante, texto e público[6].

Para Craig, o "teatro puro" só pode renascer com o teatro integral, onde uma visão "centralizadora" organiza todos os elementos da cena; o escritor transformado em dramaturgo (diferenciado, portanto, de um criador de textos escritos que independem da cena para existir) e o ator, rigorosamente vigiado, transmudado em elemento vivo de

5. *Idem, ibidem*, 1999, p. 372.

6. Renato Cohen & Jacó Guinsburg, "Do Teatro à Performance: Aspectos da Significação da Cena", em Armando Sérgio da Silva (org.) *Diálogos Sobre Teatro*, São Paulo, Edusp, 1992, pp. 227-236.

uma encenação. Na Arte Nova que concebe, idealiza um ator capaz de disciplinar pensamento e sentimento, uma vez que "o ator ideal saberá conceber símbolos perfeitos de tudo que existe na natureza"[7]. No "teatro do futuro" de Craig, os gestos simbólicos irão corrigir a imperfeição natural do corpo humano, segundo a orientação de um encenador, que domará e modelará a personalidade rebelde do intérprete. Sua crítica ao ator de carne e osso, vítima fácil da sua própria natureza humana, tem como alvo a tradição tirânica da vedete. Em defesa de um ideal simbolista de teatro, Craig advoga a disciplina para a criação da cena. Segundo Hartnoll: "[. . .] (Craig) passou o resto de sua longa vida lutando contra o que ele considerava o egoísmo e estupidez dos atores, a inadequação dos diretores e as palhaçadas crassas dos cenógrafos contemporâneos".

A utopia de Craig é, sobretudo, um protesto contra a imitação da natureza no teatro. Craig elege a marionete como alternativa à "imitação material, grosseira, imediata da realidade"[8] dos atores, que misturam sua própria vida à obra: a marionete é superior ao ator, porque não tem afetação.

Antes mesmo de Craig, no ensaio intitulado *Sobre o Teatro de Marionetes* (*Über das Marionettentheater*, 1810), Kleist utiliza a imagem da marionete para evocar o estado do ser livre do peso do corpo e do deslocamento involuntário da alma para além do centro de gravidade do movimento (o que prejudicaria a graça e, portanto, impediria a arte). De acordo com Gouhier[9], a metáfora da supermarionete de Craig, inspirada no mesmo fascínio pela graça da marionete declarada por Kleist, esconde a vontade de supremacia do diretor sobre o ator, expressa no símbolo eleito para viabilizar a Nova Arte: um objeto de aparência impassível e manipulável.

7. Redondo Júnior, *Panorama do Teatro Moderno*, Col. Ensaios, Lisboa, Arcádia, 1961, p. 81.

8. *Idem, idibem*, p. 82.

9. Henry Gouhier, *La Esencia del Teatro*, tradução de M.V. Cortés, Buenos Aires, 1956.

Para Craig, o teatro viciado demais no humano precisaria ser destruído, para dar lugar a atores como Henry Irving, de quem era admirador confesso.

> [. . .] Gordon Craig afirmou que "o caminhar de Irving era uma linguagem completa", (Craig, Henry Irving, p. 68) sustentando que Irving caminhava normalmente na sua vida particular, mas que, uma vez no palco, ele incorporava um tipo de 'consciência' ao seu hábito. Ele declarou que o andar não era um andar, mas uma dança, e descreveu o estilo de Irving como "grego", ou seja, altamente artificial "em contraste com ser meramente natural"[10].

A discussão sobre a construção vocal e corporal de Irving, consideradas erros de atuação por outros (contrariando Craig), traduz as diferenças entre o modelo de interpretação mimética (realista) daquela época e os métodos mais "teatralistas". É importante notar que a insatisfação de Craig não se limita, no entanto, aos intérpretes, mas a tudo que representa o realismo na arte do teatro. O que ele critica como "demasiado humano" é a construção teatral convencional, que se contrapunha à personalidade sangüínea e à genialidade de Irving, num modelo pessoal de representação.

Não por acaso, o centro da proposta de Craig está no movimento do corpo. Seu ensaio de 1908 é uma nostalgia da perfeição cinética, que evoca a graça, a leveza, a ligeireza e a precisão da marionete. A supermarionete é uma "unidade de expressão", um estilo alcançado pela arte absoluta quando o corpo humano liberta-se de seus limites orgânicos. Mas esse projeto, de acordo com Krysinski[11], é irrealizável, porque por trás do símbolo da marionete existirá

10. Stephen R. Macht, "Henry Irving's Acting Theory and Stage Practice", em *The Quarterly Journal of Speech*, vol. LV, abril 1969, n. 2, pp.392-397.

11. Wladimir Krysinski, "Un Désordre Sophistique: Rêves et Métamorphoses de la Théâtralité Moderne", em *Puck – La Marionette et Les Autres Arts*, n. 4 – "Des Corpos dans L'Espace", Charville-Meziers, Éditions Institut International de la Marionette, 1992, pp. 13-20.

sempre o homem, numa relação de osmose que não foi considerada por Craig. Zamora[12], de um ponto de vista similar, entende que a proposta da supermarionete aponta para a criação de associações imprevistas de formas humanas e não para uma desumanização. Ao contrário do que possa parecer, ela indica um alto grau de humanização, no sentido da síntese do humano. "A marionete imita e sintetiza o humano que a produz, a ponto de o humano a transformar em símbolo absoluto do teatro"[13].

É importante notar que a marionete aparece no pensamento sobre o teatro em diversos momentos em que este tenta afirmar-se como arte autônoma, livre da imitação da natureza e das ambições de realismo e psicologismo. O projeto de autonomia é compartilhado por Meierhold[14], Artaud, Kantor e outros criadores que têm a marionete como tema e símbolo para a perfeição da forma teatral. As utopias teatrais que transformam o corpo humano em máquinas biológicas supereficientes – o ator "biomecanisado" ou "taylorisado"[15] – questionam o teatro como forma de re-

12. Juan Guerrero Zamora, *Historia del Teatro Contemporáneo*, 2. ed., Barcelona, J. Flors, 1967.

13. Krysinski, *op. cit.*, p. 13.

14. Juntamente com a pantomima, o uso da máscara e do grotesco, a marionete é elemento central do "teatro de feira" (1912) de Meierhold. A marionete é usada para diferenciar o limite entre o ator interior e o ator criador de uma linguagem cênica original. A marionete tem função lúdica e mágica, criando um mundo que escarnece dos vícios sociais. Em Krysinski, *op. cit.*

15. Taylor nasceu na Filadélfia (EUA), em 1856. Suas idéias acerca da análise sistêmica das organizações, sugerindo a reorganização e treinamento do trabalhador na indústria, com uma melhor adequação entre os materiais, as condições de produção, funções e postos de trabalho, tendo em vista uma maior produtividade, tiveram grande influência nas vanguardas do início do século XX. Ao lado do fordismo (mais voltado para o gerenciamento do espaço interno e externo da fábrica, na relação com o processo de produção industrial), o taylorismo é uma das teorias mais difundidas de racionalização do emprego do tempo, dos movimentos corporais e outros aspectos da prática do trabalhador na produção mecânica em série. Em Emilio Irigoyen, "El Arte Es Una Máquina de (Des)Montaje. Fordismo – Taylorismo y Vanguardas Artísticas a Principios del Siglo XX", em *Scripta Nova – Revista Eletrónica de Geografia y Ciencias Sociales*, Un. de Barcelo-

presentação "fiel" da realidade e inauguram a idéia de funcionamento da cena enquanto escritura no espaço, que pode ser diretamente relacionada a uma nova "dramaturgia", onde o movimento do corpo no espaço é central.

Não existe, portanto, teatro sem a presença sensível do indivíduo, mesmo na utopia da supermarionete criada por Craig. Do mesmo modo, o "teatral" estará sempre relacionado ao "corporal" e ao conflito entre uma maior ou menor dependência da cena à representação realista do mundo natural. Qual seria, então, o sentido do surgimento de uma forma teatral diferenciada da totalidade da produção teatral contemporânea ocidental, cuja definição sugere uma fisicalidade associada à teatralidade? Em qual dos dois termos da equação reside a especificidade do Teatro Físico? Que inovações ou herança de continuidade vem representar? A quais necessidades atenderia a criação de um novo termo, caracterizando uma área de trabalho teatral com limites ainda por delinear?

na, vol. VI, n. 119(7), em *www.ub.es/geocrit/sn/sn 119-7.htm*, ativo 01/agosto/2002, pp. 1-15. A otimização da produtividade e a tecnologia como árbitro social são dois aspectos do taylorismo que Sanchez-Colberg destaca como essenciais para a compreensão das idéias de artistas como Jooss e Laban. Em Ana Sanchez-Colberg, "Altered States and Subliminal Spaces: Charting the Road Towards a Physical Theatre", em *Performance Research – Journal of Performing Arts*, verão de 1996, "On Risk", pp. 40-56.

SURGIMENTO E INSTITUCIONALIZAÇÃO DO TEATRO FÍSICO

Os elementos constitutivos do Teatro Físico foram eleitos em determinada época e local, espelhando problemas da cultura e da sociedade. A delimitação histórica de seu percurso, desde o surgimento na Europa, pode auxiliar na localização dos aspectos que estimularam sua propagação e a decorrente definição de uma identidade. Assim, cumpre discutir seu processo de desenvolvimento para compreender essa configuração.

O teatro, ao lado de outras mídias, contribui para formar e organizar as capacidades físicas, psicológicas e mentais do homem. O corpo de uma cultura numa certa época tende a refletir-se no corpo cênico, assim como mudanças nas técnicas corporais do teatro têm relação com mudan-

---

Fig. 3: Frantic Assembly, Peepshow, *com Kate Alderton, 2002. Foto de Perou.*

ças na sociedade. Os modos de fazer teatral encarnam os diversos modos de percepção e técnicas de comunicação existentes numa cultura. Na presente análise, a correspondência entre obras e contextos seguirá a noção de rima[1] entre os fatos históricos, as idéias, as personalidades envolvidas e os espetáculos. Acima das relações causais, seja da arte refletindo ou modelando a sociedade, a história do Teatro Físico revela as correspondências e idiossincrasias entre as duas instâncias, num conjunto de influências que se abre em rede (ou, com muitos pontos em interações mútuas e não hierárquicas).

Kershaw[2] vê a matriz do Teatro Físico nos grupos de teatro não engajados do Reino Unido dos anos de 1960 e 1970. Segundo ele, seu surgimento remete-se ao teatro alternativo, sendo um estilo incluído no grupo de espetáculos então definidos como *experimental*, *underground*, *fringe* ou *alternative theatre*. Cada uma dessas denominações costumava indicar uma especificidade do trabalho da companhia, ao mesmo tempo em que denunciava a ideologia da crítica especializada. A escolha da terminologia pelo crítico destacava ora as origens da obra na contracultura e a filiação do grupo às tradições das vanguardas, ora o próprio preconceito da mídia e a conseqüente marginalização da produção.

Para Gaber[3] não poderia ser de outra forma, pois toda obra voltada para a pesquisa e situada em áreas de cruzamento de linguagem sofre a exclusão imposta pelos três "Ms" da contemporaneidade – mídia, mercado e ministério, este último atua sobre o contexto artístico por meio da cessão ou não de verbas públicas –, sendo reduzida ao espaço dos guetos: "a arte que por excelência põe em cena esta palavra se vê, antes de tudo, balizada, protegida por

1. Octavio Paz, "Ensaio da Restituição", em *Sóror Juana Inés de la Cruz: As Armadilhas da Fé*, tradução de Vladir Dupont, São Paulo, Mandarin, 1998.
2. Kershaw , *op. cit.*
3. Florianne Gaber, "Le Corps en Travers", em *Théâtre Public – Les Transversales/Académie Européenne des Arts du Geste*, n. 147, Paris, Le Théâtre de Gennevilliers, mai.-jun.1999, p.12.

uma 'linha ideal de traçado arbitrário, embuído por signos tradicionais'", diz Gaber[4]. A condição de excluído do mercado teatral mais comercial, ao menos num primeiro momento, caracterizou o Teatro Físico inglês.

> Ambas as companhias [*Volcano* e *Frantic Assembly*], desde o princípio, consideraram a si mesmas situadas fora dos conceitos tradicionais de dança e teatro, preferindo identificar seu trabalho pelo termo mais nebuloso Teatro Físico. Assim como muitas companhias de pequena escala, eles desenvolveram-se de uma "economia do salário desemprego", tanto em termos de suporte financeiro quanto de falta de oportunidades em seus ambientes próximos[5].

Além do seu aspecto "marginal", o Teatro Físico, para Kershaw[6], estaria incluído na subcategoria intitulada *soft ideology groups* (grupos de ideologia não radical). Esta subcategoria seria composta de formas artísticas experimentais mais preocupadas, primeiramente, com a junção entre oposição ao teatro tradicional e à cultura oficial e pesquisa de linguagem teatral do que com o confronto político. Kershaw baseia-se nas categorias forjadas por John Ashford[7] – editor de teatro da revista londrina *Time Out*, especializada em entretenimento –, que acredita serem cinco os tipos de teatro alternativo, diferenciados segundo o elemento central dos seus processos criativos: teatro de escritor (o texto é fundamento do processo de criação), teatro experimental físico (corpo e voz são centrais), teatro perfor-

4. *Idem, ibidem.*

5. Mark Evans, "Looking Good? – Perception of the Body in the Dance/Theatre of Volcano and Frantic Assembly", em *Dance Theatre: An International Investigation – Proceddings of the First MoMentUm Conference,* set. 1999, Crewe + Alsager Faculty, The Mancheste Metropolitan University, pp. 135-146.

6. Kershaw, *op. cit.*

7. Ashford teria sido o primeiro a empregar o termo na mídia de comunicação de massa, no começo dos anos de 1970, passando a influenciar críticos e jornalistas em outros veículos. A criação do nome "*Physical Theatre*" teria respondido, portanto, a uma necessidade de diferenciação de alguns espetáculos, garantindo a identificação do produto por parte do público consumidor. Em Kershaw, *op. cit.*

mático (a imagética sobrepõe-se à narrativa), teatro político (preocupado com a veiculação das filosofias de esquerda) e teatro comunitário (voltado para uma faixa específica de público).

Apesar das categorias de Ashford não impedirem confusões de classificação, pois o mesmo grupo poderia ser situado em mais de um item, elas indicam a expansão do movimento de teatro alternativo do final dos anos de 1960 e o aumento das suas práticas e processos de trabalho. Para Kershaw, o preço dessa diversificação estética foi, em pouco tempo, a perda da coerência ideológica. Os grupos "não engajados", que em meados dos anos de 1970 priorizavam a pesquisa dos elementos visuais e físicos, da música, da improvisação, de espaços não-convencionais e de uma relação diferenciada com a platéia (ao invés de contraporem-se à realidade político-social do momento), optaram, na década seguinte, por uma especialização crescente da linguagem cênica, das técnicas empregadas e de seus processos de trabalho.

> Há um paradoxo fundamental nesse desenvolvimento [. . .] O movimento cresceu em direção a um setor significante da indústria britânica, em grande parte, por causa de sua ambição de assegurar um impacto ideológico na sociedade britânica. No entanto, seu crescimento espetacular produziu um aburguesamento de abordagens que não estava necessariamente estabelecido nas mesmas bases ideológicas. Portanto, pode bem ser que o crescimento do teatro alternativo levou, em termos gerais, à redução de sua eficácia social e política[8].

Porém Kershaw afirma também que a especialização crescente foi essencial para a sobrevivência das companhias, que enfrentaram intensa competição na obtenção de subsídios oficiais quando os incentivos nacionais e regionais passaram a ser estabelecidos pelo Arts Council – organismo governamental para patrocínio no Reino Unido – e o RABS (Regional Arts Boards). As mudanças nos subsídios

8. Kershaw, *op. cit.*, pp. 58-59.

refletiam transformações empreendidas pelo governo neoconservador da Inglaterra, que durou dezoito anos: primeiro com Margareth Tatcher, como primeira ministra, e depois com John Major que respondeu pelas reformas políticas e sociais. A natureza da política neoconservadora na área social e na economia resultou numa radicalização na área cultural, provocando a redução drástica da participação do Estado no subsídio às artes, em comparação às diretrizes do governo trabalhista do pós-guerra, e levando o teatro para uma relação de mercadoria com a sociedade.

O discurso neoconservador daquele período não parece muito distante da política neoliberal vigente no Brasil pós-Collor. Em 1981, Rees-Mong, *chairman* do Arts Council, defendia que "o estado deveria continuar a ajudar as artes, mas as artes deveriam atentar para si mesmas e depois para o público, em nome do seu futuro e do seu crescimento"[9]. Com a mudança de diretrizes de incentivo estabelecida pelo governo Tatcher, os grupos mais favorecidos pela subvenção governamental foram aqueles voltados para as minorias, estimulando muitas companhias a incorporarem a discussão de temas como raça, gênero e sexualidade em seus objetivos artísticos, mas sem assumirem uma posição radical quanto aos valores vigentes na sociedade inglesa[10].

Os anos de 1980 presenciaram a consolidação das companhias de Teatro Físico e do "estilo". A sofisticação da experimentação estética da segunda metade da década de 1980 teve relação, por um lado, com a ampliação do mercado consumidor e das fontes de inspiração – quando as trocas criativas tomaram corpo e as influências entre os grupos expandiram-se – e, por outro, com o aumento da competi-

9. Rees Mong, *apud* Kershaw, "British Theatre and Economics, 1979-1999" em Loren Kruger (ed.), *Theatre Journal – Theatre and Capital*, vol. 51, n. 3, Out. 1999, Canadá, J. H. University Press, pp. 267-283. O novo governo trabalhista, eleito em 1997, apontou as transformações necessárias para a reconstrução do que foi desestruturado nos últimos 20 anos.

10. Baz Kershaw , *op. cit.*

ção entre os tipos de teatro e as companhias em atuação, obrigadas a atender às exigências de mercado de uma economia neoliberal. Nos anos de 1990, as mudanças da década anterior foram enfatizadas pelo aumento de complexidade e especificidade dos mercados, forçando as companhias a definirem ainda mais radicalmente suas posições estéticas, de forma a garantirem o sucesso de seus produtos.

O desenvolvimento do Teatro Físico no Reino Unido poderia, portanto, ser relacionado às mudanças nas formas de produção[11] dos espetáculos, acompanhando as seguintes fases:

Fase 1: Experimentação dos anos de 1960: rompimento do consenso social pós-guerra.

Fase 2:Proliferação e consolidação dos anos de 1970: procura de raízes e de direções, tendo como pano de fundo uma conturbada realidade sociopolítica. O incentivo oferecido pelo Arts Council é percentualmente dividido entre as companhias, sendo que menos de 1/10 da verba destinada aos teatros nacionais (*National Theatres*) era encaminhada para os grupos de teatro alternativo e companhias em viagem[12].

Fase 3: Retrocesso, reorientação e fragmentação nos anos de 1980: o governo neoconservador de Tatcher inaugura uma política centralizadora e baseada na mudança de patrocínio público para privado, seguindo a política monetarista direcionada pelas leis de mercado. O GLC (Greater London Council), por outro lado, mantém o apoio às companhias alternativas, cortadas do orçamento do Arts Council. Nesse período de intensa competitividade, com os patrocínios para a área

11. A lista de fases é de Kershaw. A relação com o Teatro Físico, no entanto, é nossa.

12. A porcentagem no período era de 30% – *national theatres* (subindo para 43% nos anos de 1980), 62% – teatros de repertório (caindo para 41% nos anos de 1980), 2% – grupos de teatro alternativo e companhias em viagem (subindo para 12% na década seguinte).

teatral favorecendo projetos a curto prazo e com propostas "diferenciadas", o teatro alternativo se divide em duas espécies: os espetáculos de "movimento cultural" e aqueles identificados como parte do setor de indústria cultural.

Fase 4: Anos de 1990: agravamento da situação anterior e extrema dificuldade de obtenção de patrocínio.

As dificuldades de apoio governamental começam a ser superadas com o fim da era Tatcher. Em 2000, por exemplo, os fundos para as artes – insumos do Governo e dos fundos da National Lottery, distribuídos pelo Arts Council ou Arts Boards regionais, em número de dez –, tiveram um aumento de cem milhões de *pounds* por três anos[13]. Para o teatro, isso significou uma injeção de 25 milhões de *pounds* por ano, sem contar o valor destinado à arte-educação, que acaba por refletir na produção profissional. Em março de 2001, 194 teatros do país tiveram aumentos de verba. A maior parte desse total foi destinada às organizações (teatros e corpos estáveis), mas os grupos de Teatro Físico também foram beneficiados, como demonstra o aumento de 44% obtido pelo grupo Shared Experience[14].

O percurso do Teatro Físico acompanha a trajetória de outros fenômenos de impacto ideológico que veiculam discursos alternativos e das minorias, atingindo *status* institucional, numa forma artística conectada à sua época. Esse processo nas artes exemplifica uma "incorporação de ideologias emergentes no meio dominante da produção cultural"[15]. A incorporação ideológica das formas emergentes de teatro, segundo Kershaw, gerou de maneira irrevogável a descon-

13. O quadro se alterou da seguinte forma: para 1997/1998, a soma foi de 186 milhões de *pounds*; para 2003/2004, a soma foi de 337 milhões, segundo dados de 2001 do Arts Council. Em (s.a.) *Breaking New Grounds – Annual Review 2000*, brochura, out. 2001, Londres, The Arts Council of Englan.

14. Arts Council, *op. cit.*

15. Gramsci e Williams *apud* Kershaw, *op. cit.*

textualização política das obras e traduziu a vitória da ordem dominante, representada pelo mercado. É como se um tipo de "acordo de conveniências" fosse firmado, possibilitando o sucesso do teatro de experimentação, mas também das companhias conservadoras, já que uma nova infra-estrutura é formada à parte do setor teatral convencional, sem contestar o já estabelecido.

A sobrevivência de um tipo de teatro certamente envolve uma série de relações entre arte e sociedade, que vão além do seu comportamento estético. A incorporação dos grupos de ideologia não radical da vanguarda inglesa nos anos de 1970 demonstra a complexidade de causas, tanto internas quanto externas às obras, a serem consideradas nesse processo. No discurso de mercado, a eficácia comercial de um modo de fazer teatral – sua repercussão na mídia ou o número de espectadores atingido – é que definirá sua sobrevivência temporal. Mas uma prática teatral ou espetáculo permanece também porque atende às expectativas do público e dos criadores. Ademais, o sucesso mercadológico não implica obrigatoriamente dissolução das preocupações sociais e políticas de uma obra. Se a "indústria teatral" privilegia determinada prática artística, isso não quer dizer que os espetáculos compactuem com a manipulação do mercado.

Sobretudo no contexto da vanguarda pós-moderna, a arte está inevitavelmente atrelada aos mecanismos de troca e aos valores econômicos do mercado de cultura, uma vez que "já não é mais possível criticar práticas artísticas e seus significados sem separá-los do ambiente institucional – publicidade, promoção, patrocínio, produção – e tecnológico, onde são vendidas como 'novidade'"[16]. Desse modo, a importância de uma obra não pode ser comentada apenas com base em critérios de mercado, nem somente de engajamento político. A vocação política, contrariamente à colocação de Kershaw, não existe exclusivamente no teatro

16. Johannes H. Birringer, *op. cit.*, p. 182.

preocupado com questões de estado (instituições ou governos) ou que toma partido, assumindo uma posição declaradamente engajada. Em situações na qual a ação do governo não é evidentemente coercitiva, provocando uma óbvia reação de confronto político, como num governo ditatorial, ou frente a espetáculos em que a referência é menos clara, quer dizer, o "sobre o que falamos. . ." não é explicitado[17], é necessário definir termos menos rígidos.

Assim sendo, pode-se atribuir uma "disposição político-ideológica" a um espetáculo preocupado em questionar conceitos e posturas dominantes na sociedade, municiado de uma estratégia para alcançar seus objetivos, mesmo que voltado para um grupo ou parte da sociedade. Esse é o caso da predisposição à investigação estética presente nos espetáculos de Teatro Físico: fez parte da sua trajetória de "eficácia no mercado" o reconhecimento por parte do público e crítica aos conteúdos dos espetáculos, sempre espelhando um contexto sociocultural maior, e a aceitação das convenções de representação do "estilo". Na perspectiva da história da cultura, o Teatro Físico realizou um impacto ideológico, inaugurou práticas diferentes e novos métodos de troca cultural, promoveu grupos e companhias até então desconhecidas e "sobreviveu". Saber quais seriam essas práticas e formas de troca cultural merece ser explorado, para avaliar melhor a ausência (ou não) de traços de transgressão estética e contestação política.

O relatório publicado sobre as atividades do Terceiro Simpósio Europeu de Mímica e Teatro Físico[18] revela alguns aspectos do fenômeno que Kershaw[19] denomina de institucionalização e incorporação de uma forma artística. A perspectiva do relatório, no entanto, é a do artista cria-

17. Michael Kirby, *A Formalist Theatre*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1987.

18. John Keefe, *Moving Into Performance – Report from the Third European Mime and Physical Theatre Workshop Simposium*, Londres, Mime Action Group, 1995.

19. Baz Kershaw, *op. cit.*

dor. O terceiro simpósio, realizado em 1994, visava a discussão das novas formas de teatro corporal, definindo fronteiras e promovendo a troca de experiências entre profissionais de teatro. Em outras palavras, buscava-se estabelecer um olhar prospectivo e visualizar perspectivas para o Teatro Físico, por meio do reconhecimento de bases para a identificação do termo e da descrição de suas práticas.

No relatório, o termo Teatro Físico, resumido como a síntese entre fala e fisicalidade, é utilizado para definir todo tipo de teatro que não tem como ponto de partida para a constituição da cena o texto escrito e onde a participação colaborativa de atores, diretor, cenógrafo, dramaturgo e demais criadores seja crucial. Apesar da ampla abrangência de definição, é possível destacar alguns traços essenciais na caracterização do Teatro Físico, se analisarmos os assuntos debatidos no encontro. Os elementos característicos são os seguintes:

- liberdade na fusão do vocabulário físico, dos elementos visuais e do texto dramático, incluindo desde as novas tecnologias (arte digital e vídeo), as tradições da mímica corporal, passando pelo teatro de bonecos e de formas animadas, até a Performance e a Live Art;
- emancipação das barreiras impostas pela dança tradicional e pelo texto no teatro mais convencional;
- atenção para as perspectivas globalizantes e de internacionalização das formas teatrais; buscando a colaboração de artistas de diferentes nacionalidades e culturas, acima das barreiras de comunicação via linguagem verbal – oral ou escrita;
- nova disposição no papel do ator. Participação diferenciada do ator no processo de criação; transformação no emprego dos recursos expressivos e na sua relação com a personagem dramática – ator enquanto máscara;
- ampliação da participação do público e compreensão da sua implicância no resultado formal do espetáculo, enquanto intérprete essencial da ambigüidade visual da obra;

- fusão das dimensões prática e teórica. Por um lado, a prática deve redefinir constantemente os conceitos teóricos, como é o caso da ampliação semântica do termo "texto", que soma ao texto escrito os aspectos físicos, visuais e espaciais da cena (muito próximo ao conceito de "dramaturgia da cena", de Eugênio Barba). Essa ampliação foi provocada pelo surgimento de novas práticas teatrais, especialmente na segunda metade do século XX. Por outro lado, a nova conceituação para "texto dramático" veio implicar numa participação diferenciada do dramaturgo no processo de criação do espetáculo, compartilhando o papel de comentador e de *mimograph* com o diretor, ou escritor de ações e movimentos no teatro;
- flexibilidade na definição histórica do surgimento do termo. Étienne Decroux, Jacques Lecoq e Philippe Gaulier são considerados os mestres principais do Teatro Físico inglês. É notável a influência limitada das idéias e práticas de Eugênio Barba e do Odin Teatret, cuja influência é mais restrita a Wales e talvez seja menos constante nos grupos de Londres. Inovadores do Teatro e da Dança, como Meierhold e Bausch, são agrupados na mesma tradição de busca de um teatro inovador no aspecto corporal. Companhias atuantes no início dos anos de 1980, como o Impact Theatre Company, o Theatre de Complicité, o Forced Entertainment e o Shared Experience, são citadas como referências no aspecto da relação entre texto e corpo.

Cada elemento elencado, considerado individualmente, não chega a revelar uma aventura inusitada para o fazer teatral; uma paisagem diferenciada começa a ser constituída pela somatória deles, concretizada numa variedade de combinações para grupos diversos de características. Como o relatório é de 1994, pode-se notar a configuração de um processo de contaminação entre as companhias voltadas para o teatro corporal, resultante da troca de informações

entre criadores com percursos já consolidados e grupos menos conhecidos.

O surgimento do Teatro Físico, segundo o relatório, representaria o renascimento de um modo de fazer teatral cujas raízes são encontradas na Grécia, onde o dramaturgo era também criador e ensaiador dos movimentos do coro, tendo se desenvolvido e depois praticamente desaparecido na história do teatro. A origem do Teatro Físico no teatro grego, defendida por Keefe[20], é mais o resgate (poético) de um passado mítico do que uma afirmação histórica rigorosa, uma vez que é criticamente aceitável que todo o teatro ocidental possui raízes na Grécia: "A história do teatro europeu começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia"[21]. Assim, de acordo com os artistas responsáveis pela formulação do relatório, para definir a identidade e a cronologia do Teatro Físico parece ser mais importante ressaltar seu fundamento nas idéias de experimentação e luta contra os padrões estabelecidos na arte teatral, do que a demarcação de uma única herança, situando um marco inicial, posicionado com exatidão numa linha do tempo tradicional.

Em oposição à opinião de Kershaw, o relatório destaca a dimensão política do Teatro Físico, ao avaliar como essa forma de fazer teatral vem restabelecer a importância do corpo humano enquanto instrumento expressivo, com o emprego das possibilidades oferecidas pela dança, artes visuais e teatro. Gordon[22] compartilha da mesma opinião, a ponto de avaliar a dimensão ideológica como um dos principais fatores de unificação entre os espetáculos de Teatro Físico.

Talvez não seja sempre a mesma postura política entre os vários expoentes de Teatro Físico, mas há sempre um compromisso claro

20. John Keefe, *op. cit.*

21. Margot Berthold, *História Mundial do Teatro*, tradução de Jacó Guinsburg *et alli*, São Paulo, Perspectiva, p. 103, 2001.

22. G. E. Gordon, *Motion Arrested: Body Politics and the Struggle for a Physical Theatre*, Inaugural lecture delivered at Rhodes University, Grahamstown, África do Sul, Dupli-Print, s.d.

com a transformação da ideologia e das noções de artes cênicas, teatro e dança. Teatro Físico se torna não apenas investigação de conteúdos temáticos e ideologia, mas de forma e estrutura também. O corpo é a base da investigação[23].

Para Gordon, a intenção política do Teatro Físico é evidente na sua preocupação em romper com as polaridades tradicionalmente aceitas pela cultura ocidental – masculino e feminino, intelecto e emoção, ciência e arte –, que nascem da cisão e contraposição fundamental entre corpo e mente. Mais do que isso, sua postura ideológica é de oposição a essa polarização, contrapondo à tese da supremacia da mente sobre o corpo a defesa da potência e legitimidade do corpo, em todas as suas formas de expressão. A nova fisicalidade proposta por esse modo de fazer teatral aposta na corporeidade e confronta conscientemente os padrões convencionais de sexualidade, gênero e raça.

Assim, segundo o autor, a origem do Teatro Físico pode ser relacionada aos pioneiros dessa perspectiva de combate, tanto na dança quanto no teatro contemporâneos, filiando-se, com igual direito, às idéias de Artaud, Duncan, Wigman e Graham. No seu desenvolvimento, teriam sido notáveis as colaborações de Grotóvski, Hijikata e Bausch, numa linhagem que não distingue os limites entre o teatro e a dança e atravessa fronteiras geográficas, sempre buscando contestar padrões morais e estéticos.

Já para Sanchez-Colberg[24], o Teatro Físico passou a ser descrito como um gênero específico nos anos de 1980, quando ainda era confundido com o termo Teatro-Dança. Para ela, na cena da dança contemporânea européia, principalmente no contexto da Inglaterra, os grupos e trabalhos assim identificados buscavam confrontar a excessiva "atitude de abstração" da Nova Dança, estabelecida no panorama profissional há cerca de quinze anos.

23. *Idem, ibidem*, p. 17.
24. Ana Sanchez-Colberg, *op. cit.*, 1996.

"Crítica e público, igualmente, notaram que a combinação poderosa de cenário, texto, dança e utilização dos bailarinos/atores na produção do espetáculo estava começando a distinguir-se como uma 'força vital na produção contemporânea'"[25].

O lugar do Teatro Físico seria a fronteira entre a dança e o teatro, um local habitado pela ênfase na corporeidade, onde se questiona o papel da linguagem na criação das coisas e indivíduos, num processo social e ideológico, e afirma-se o corpo no espaço como condição *a priori* para o surgimento do corpo social. A respeito da "fisicalidade" (de *physical*), o termo indicava a procura por um modo especial de utilização do corpo, explorando o uso de uma energia mais furiosa e agressiva. No que concerne à "teatralidade" (de *theatre*), esta refletia um alinhamento à tradição teatral, não percebido na dança contemporânea ocidental desde o advento da Dança-Teatro nos anos de 1970[26].

Sanchez-Colberg constrói sua análise do ponto de vista da produção de dança contemporânea. Quanto às origens teatrais, a autora menciona como central para o Teatro Físico a exacerbação da corporeidade, em relação à desvalorização crescente da linguagem verbal, conseqüência do desligamento da comunicação verbal das práticas materiais que a originaram. Assim, a produção eclética identificada pelo Teatro Físico coloca a narrativa em posição secundária, dando lugar à "fisicalidade do evento", na mesma linhagem dos inovadores da dança e do teatro que, desde inícios do século XX, apontaram a descrença na relação entre corpo e linguagem. Na dança, Duncan e Laban exemplificariam a busca de novos parâmetros, ousando definir a dança não enquanto expressão que se constitui no tempo até ser movimento, mas a partir do corpo no espaço. No

25. *Idem, ibidem*, p. 48.

26. Ana Sanchez-Colberg, *German Tanztheater: Traditions and Contraditions – A Choreological Documentation of Tanztheater From Its Roots in Ausdruncktanz to the Present*, dissertação de PhD, Londres, Laban Centre For Movement and Dance, 1996.

teatro, as idéias revolucionárias de Artaud e os teatros de Brecht e Ionesco, segundo a autora, teriam sido os mentores da atitude crítica frente à linguagem verbal e a decorrente valorização do não-verbal.

Para Sanchez-Colberg[27], Artaud procura encontrar no teatro a instância do corpo fenomenal; suas idéias norteiam uma metafísica do teatro através da imersão na fisicalidade, numa poesia espacial independente da verbalização. Brecht cria uma separação entre corpo e linguagem, revelando o processo de construção social e ideológico da mesma e o seu potencial alienante, no modo em que ela é corporificada. Ionesco, mesmo sem a mesma crença na transformação social encontrada em Brecht, revela o vácuo entre a percepção de si mesmo e a percepção e projeção do sujeito no ambiente efetuadas pela linguagem. Na sua obra, a linguagem é paradoxalmente abstraída ao mínimo, resumindo o corpo a um corpo em crise, incapaz de conhecer o mundo inteiramente e alienado de si mesmo.

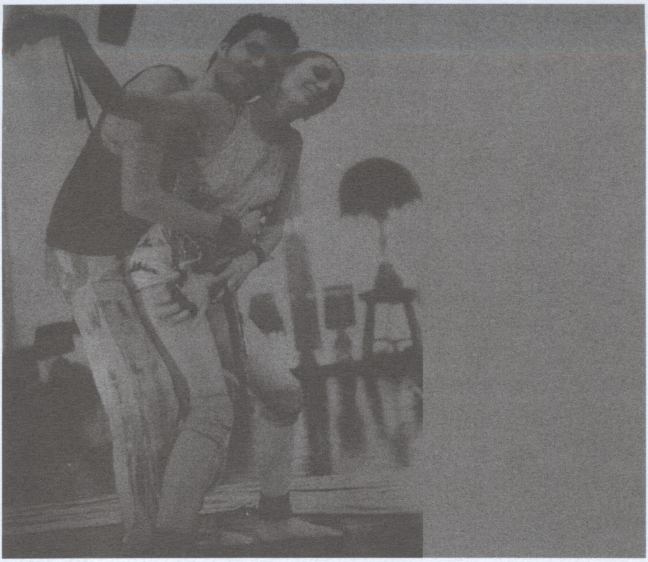
O "corpo em crise com a linguagem" de Sanchez-Colberg parece caracterizar mais uma vez a disposição combativa do Teatro Físico, no que diz respeito ao modo como o corpo está presente na cena, colocação já formulada anteriormente. A análise da autora, entretanto, oferece poucas pistas para fundamentar a aproximação que efetua entre os universos de Artaud, Brecht e Ionesco, as pesquisas da dança contemporânea e os grupos de Teatro Físico atuais. Primeiro, a "crise"na relação com a linguagem verbal, que para Sanchez-Colberg caracterizaria a obra dos três criadores e justificaria sua reunião numa identidade comum, não é suficiente para compor uma só perspectiva frente ao teatro. De fato, a tal desconfiança com as palavras – justificando um teatro do gesto ou dos sentidos, entendido como crítica à hegemonia do *logos* e da verbalidade – resulta em soluções completamente distintas nas obras e no pensamento de cada um dos teatrólogos. Em segundo lugar, uma

27. *Idem, ibidem.*

vez que é inegável que o teatro corporal do final do século XX alimentava-se das idéias dos autores elencados, também é notável que a inspiração de cada um destes criadores encontra desdobramentos diversos e divergentes no panorama da dança e do teatro contemporâneos.

Sanchez-Colberg discute o Teatro Físico a partir dos trabalhos dos grupos DV8 Physical Theatre e Última Vez, de Wim Vandekeybus, porém não menciona outros grupos merecedores de igual denominação, originários da cena teatral, que encontram mais familiaridade, em termos de técnica e procedimentos criativos, com a mímica corporal do que com a dança-teatro ou a dança contemporânea. Esses grupos, excluídos do ensaio de Sanchez-Colberg, revelam uma filiação do Teatro Físico com Decroux, através principalmente de Gaulier e Lecoq. Sua origem, portanto, pertenceria às tradições teatrais francesa e polonesa, antes de remeter-se à Alemanha ou Inglaterra[28]. A escolha da autora pelo grupo Última Vez também não colabora para estabelecer uma diferenciação mais precisa entre o Teatro Físico e algumas manifestações de dança contemporânea; tanto que as criações de Wim Vandekeybus costumam ser localizadas com maior freqüência no terreno da dança.

28. Deidre Sklar, "Etienne Decroux's Promethean Mime", em *The Drama Review*, vol. 29, n. 4, Inverno de 1985, Massachussets Institute of Technology, pp. 64-75.



SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE TEATRO FÍSICO E DANÇA-TEATRO

A pesquisa de Sanchez-Colberg[1] deixa subentendido o parentesco entre o Teatro Físico e a Dança-Teatro, numa linhagem comum a Laban e herdeiros, em especial Jooss. As semelhanças existem e saltam à percepção. A aparente similitude entre os termos, no entanto, esconde diferenças fundamentais, que devem ser consideradas para uma melhor compreensão do Teatro Físico.

Com Laban, a proposta de síntese entre dança e teatro, então compreendidas como artes independentes, torna-se significativa, porque veicula a idéia de uma nova dramaturgia do corpo. O destino dos cruzamentos entre teatro e dança será cumprido por contaminações cada vez mais

1. Ana Sanchez-Colberg, *op. cit.*

Fig. 4: Beth Lopes, Bis, *com Clarissa Kisti e Kiko Bertholini. Direção de Beth Lopes, 2002. Foto de Carolina Hungria.*

constantes no decorrer do século XX, gerando implicações maiores para a definição das duas artes, na forma de apropriações mútuas.

Na cena Pós-Segunda Guerra, a Dança-Teatro alemã recusa veementemente os padrões da dança clássica (dominante naquele momento) e abraça as revoluções teatrais de Artaud e Brecht. No final dos anos de 1950 e meados dos anos de 1960, na América, as trocas entre as duas artes não foram menos importantes, como exemplificam as criações da Judson Group Dance Theatre. Aslan[2] lembra ainda os experimentos de Cunningham com não-bailarinos, em busca de movimentos próximos ao cotidiano, e o trabalho de Meredith Monk com atores-cantores e atores-bailarinos; ao mesmo tempo em que o Judith Malina e o Living Theatre enfocavam a improvisação, o acaso e a presença corporal nas apresentações do grupo.

Nos anos de 1970, as criações coreográficas de Kresnik, Bohmer, Hoffman, Link e Bausch devolvem para a área teatral a discussão sobre a corporeidade do intérprete, cada criador gerando versões próprias da dança-teatro, enquanto Grotóvski busca eliminar obstáculos físicos e psicológicos para atingir um encontro essencial, além das palavras, entre atores e espectadores.

Os exemplos são muitos e se propagam até hoje. Diante dessa aproximação entre as linguagens da dança e do teatro, Laban e outros criadores propuseram reavaliar a dança, observando a maneira como esta relacionava-se com as outras artes-irmãs e como era afetada por elas, sem tornar-se inferior. Para isso, foi necessário torná-la permeável a outros comportamentos do corpo, anexando conquistas expressivas do teatro. Aslan[3] nota nessa apropriação a eleição do elemento teatral como fator aglutinador, presente

2. Odette Aslan, *O Ator no Século XX*, tradução de Raquel Fuser, São Paulo, Perspectiva, 1994.

3. Odette Aslan, "Theatertanz et Tanztheater", em *Théâtre Public – Danse/Théâtre/Pina Bausch – II: D'Essen à Wuppertal*, 1. trimestre de 1998, pp. 6-24.

na defesa do *Tanztheater* (teatro de dança), em detrimento da *Theatertanz* (dança para o teatro) que valorizava a dança na sua função dentro do teatro dramático.

O Teatro Físico e a Dança-Teatro são análogos quando questionam a maneira como o corpo é utilizado, a constituição das linguagens artísticas convencionais e suas próprias escolhas formais ou, como diz a coreógrafa Yvonne Rainer, quando são explicitadas "as representações das ficções e a ficção da representação"[4]. A área de choque onde estão localizados também é comum a ambos; assim como a hibridação – processo particular de cruzamento por somatória, que inclui a ligação de partes diferentes – que caracteriza suas operações de construção. "O hibridismo desfarela, ao mesmo tempo no teatro e na dança, a unidade e a consciência que ambos conheciam quando permaneciam apartados"[5].

A hibridação explora a fragmentação intrínseca da natureza do teatro e da dança. Sua operação, diferentemente da justaposição e da complementação[6], não é de interação entre formas artísticas, mas de transformação daquilo que cada arte conhece de si. Na operação de mistura que sugere, os elementos originários não podem sobreviver sem se modificarem, porque as alterações ocorrem na estrutura dos processos de codificação[7].

Para Rocha[8], a busca de uma nova conscientização das naturezas das artes que motiva as "manifestações híbridas"

4. Rainer *apud* Susan Foster, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 46.

5. Tereza Rocha, "O Corpo na Cena de Pina Bausch", em Roberto Pereira e Silvia Soter (orgs.), *Lições de Dança 2*, Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 2000, pp. 143-173.

6. Ciane Fernandes, "A Dança Teatro de Pina Bausch: Redançando a História Corporal", em *O Percevejo – Teatro e Artes Plásticas*, n. 7, ano 7, Rio de Janeiro, Uni-Rio, 1999, pp. 61-71.

7. Philippe Verriéle, "Texte et Danse ou le Dernier Mélange Possible", em Jean Marc-Lachaud & Martine Maleval (eds.), *Skênê: Mélange des Arts – Arts du Mélange / Mélange des Arts au XX Siècle*, 1, Saint-Etienne, Impressions Dumas, 1996, pp. 87-91.

8. Tereza Rocha, *op. cit.*

responde à crise do corpo na dança e no teatro ocidentais, que surge no momento em que o discurso prova ser ineficiente como mediador entre a percepção e a cognição. Esta crise não ocorre apenas com a linguagem verbal, há uma crise de representação[9] que pede a revisão do "objeto representado" e do "próprio regime representacional"[10]. A revisão é inevitável quando as artes são forçadas a compartilhar o mesmo espaço fronteiriço e de atrito, impossibilitando que as linguagens se constituam e se apresentem enquanto representações. Na exploração desse interstício, a expressividade é impedida de "completar seu projeto de ganhar espessura na subjetividade e unidade na figura legível"[11]. O lugar do questionamento está no ponto nevrálgico da crise, o corpo do intérprete, expandindo-se para a cena e dela para a relação com o espectador. "Provocar uma fricção entre o teatro e a dança implica em fazer sobressair daí uma corporeidade intumescida por uma fisicalidade exuberante"[12].

O Teatro Físico e a Dança-Teatro, no entanto, traduzem respostas diferentes para "o quê" representar e "como" fazê-lo. Na operação de hibridação da Dança-Teatro, busca-se a autonomia da dança. A "flecha" da síntese pretendida parte da dança, apontando para o teatro, como se a primeira quisesse fagocitar o segundo. O processo do Teatro Físico é

9. Na arte teatral, a crítica ao modelo representacional tem sido entendida como uma necessidade de transformação na raiz da representação teatral, ou seja, na visão aristotélica a cerca do drama e da *mimesis*. A crítica a Aristóteles é antes de tudo uma crítica "daquilo que se considera" como os fundamentos da *Poética*, ou uma série de interpretações (seja por Boileau ou Lessing) dos preceitos aristotélicos. Especialmente a partir da visão do Renascimento, esses fundamentos defendem não apenas o princípio de imitação, mas uma adesão fiel às idéias de unidade de ação, coerência dos personagens, desenvolvimento linear para a ação dramática, diferenciação entre os gêneros cômico e trágico, presença do herói trágico e importância da intriga, da peripécia, do reconhecimento e da catarse. Em Gerd Bornheim, *O Sentido e a Máscara*, São Paulo, Perspectiva, 1992.

10. Tereza Rocha, *op. cit.*, p. 152.

11. Martine Maleval, "Les Geste au Carrefour des Arts", em *Skênê – Mélange des Arts au XXe Siécle*, 4. trimestre 1996, Vitry-sur-Seine, Dumas – Saint-Etienne, pp. 102-108.

12. Tereza Rocha, *op. cit.*, 166.

semelhante ao anterior, mas segue uma "direção de contágio" diferente, partindo do teatro para a dança. Na genealogia desse modo de fazer teatral, podem ser incluídas as influências recíprocas entre o teatro e a dança através do século XX, mas operando em nome de uma autonomia do teatro. "A mistura, de fato, longe de engendrar a harmonia, põe em evidência um produto 'bastardo', sem nome (próximo do que se nomeia de híbrido?) [. . .] Deste modo, o teatro pode chamar para si as outras artes, conservar seu lugar dominante e ainda assim denominar-se teatro"[13].

No Teatro Físico, o corpo é colocado em destaque em nome da reteatralização do teatro. Do ideal de "autonomia" do movimento na dança, sobrevive a disposição do corpo enquanto portador de uma mensagem, que é seu "próprio poder de enunciar-se"[14]. A restauração da fisicalidade da ação corporal humana exige também uma revitalização sensorial da platéia, uma vez que a comunicação tende a operar por uma espécie de "assimilação simpática", ou seja, pela excitação sensível provocada pela forma tangível da realidade física[15].

Ainda diferentemente da Dança-Teatro, o Teatro Físico encontra outras afinidades. Além da hibridação com a dança, refere-se a gêneros teatrais que por fundamento estão mais afastados do teatro de base textocentrista, tais como o circo, a mímica e a performance.

No início do século XX, a mistura de elementos do circo moderno – que, no seu nascimento, no século XVIII, apresentava a junção de acrobacias, cavalaria, *clownerie* e animais domados; a pantomima e os malabares se afirmaram no século seguinte – conquistava admiradores entre os artistas das vanguardas históricas, juntamente com outras formas, como o cabaré e o teatro de rua. O uso das formas "menores" possibilitou então às vanguardas artís-

13. Martine Maleval, *op. cit.*, p. 106.
14. Susan Foster, *op. cit.*, p. 46.
15. Tereza Rocha, *op. cit.*, pp. 143-173.

ticas de combater o teatro convencional dominante e encontrar modelos de referência estruturados, em prol da criação de uma nova expressividade. Para o teatro do início do século passado, o circo trazia um "reencontro do corpo", um corpo que desafiava a tradição puritana e mercantilista do teatro burguês.

> O circo [e] as formas menores em geral se tornam dignas de interesse, ao possuírem especificidades as quais seriam possíveis (e úteis) de herdar produtivamente; o circo, por reintegrar o teatro no cerne da vida, por tirar a poeira de suas formas, incapazes de captarem e exporem os ritmos de uma realidade por vezes contraditória e desordenada[16].

No Teatro Físico, a influência do Novo Circo contemporâneo – fruto da transformação do circo tradicional por meio do rompimento das fronteiras com as outras artes e da inclusão, sobretudo, de formas de narratividade do teatro[17] – remonta o cruzamento entre o circo moderno e as vanguardas históricas do século XX. O aspecto de construção artificial do circo explicita a espetacularidade da cena e exercita a imaginação, aproximando-se do espectador e possibilitando a identificação. A presença do corpo, exposto numa fisicalidade audaciosa, insurge-se contra o realismo do teatro e o psicologismo das personagens dramáticas; de maneira metafórica, o corpo desafia a morte, ao jogar com a opressão do real, tornando-se, "[. . .] através de seus excessos, o agente essencial de uma festa libertadora"[18].

16. Jean-Marc Lachaud, "En Piste! C'est le Cirque. . .", em *Skênê – Mélange des Arts au Xxe Siécle*, 4. trimestre 1996, Vitry-sur-Seine, Dumas-Saint-Etienne, p. 109-117.

17. "[. . .] o Novo Circo [. . .] origina-se nas intersecções do social, do político e do cultural, num espaço contraditório e não comandado por limites arbitrários". Em Lachaud, *op. cit.*, p. 112. A atual "cirquização" do teatro foi precedida por uma influência do teatro no circo moderno, que gerou o Novo Circo. A tendência narrativa do Novo Circo desenvolve traços de temporalidade e realidade, que o universo fragmentado e mágico dos espetáculos circenses encobria. Também a esse respeito, vide a discussão sobre a Cia. Circo Mínimo, pp. 135-144.

18. Lachaud, *op. cit.*, p. 117.

Ao lado do circo contemporâneo, a mímica também traduz a "espetacularidade da vida banal"[19]. A mímica, grosso modo, é o ato de "definir um mundo invisível em termos do corpo visível"[20]. Maleval[21] lembra que a pergunta que costuma caracterizar o gênero – se "ele deve ou não falar" – já mereceu as mais diferentes respostas, desde períodos em que o diálogo era proibido (como durante o século XVIII na França) até épocas em que o texto era livremente utilizado (como nas criações de alguns mímicos, nos tempos atuais). Mesmo atualmente, ela carrega um estigma de marginalidade, que nasce da suposta falta gerada quando o movimento substitui a palavra. Todavia, no amplo espectro de possibilidades que o gênero abarca hoje, a ausência de voz não é mais o fator diferencial; o que o resume é principalmente a não separação entre a palavra e o corpo, em espetáculos que comportam, em graus diversos, a mistura entre dança, teatro gestual, drama e arte clownesca. "O mímico é o sujeito de um ato-signo que mostra o invisível se mostrando, transforma um espaço no meio, um tempo de relógio em duração humana. Um ato antes de tudo físico, de movimentos, de gestos. . ."[22].

Os artistas franceses Decroux, Barrault e Lecoq e a escola holandesa, com representantes tais como de Van Heiningen e Austen[23], são fundamentais nas novas direções da mímica contemporânea e, pode-se afirmar, também do Teatro Físico. O que o corpo na mímica *faz* é o que ele *diz*; a exploração da mímica da constituição de narrativas cujo cerne é a presença do corpo, numa atitude poética e imagética mais importante até que o movimento-translação (con-

19. *Idem, ibidem*, p. 110.
20. Bert O. States, "The Actors Presence: Three Phenomenal Modes", em *Theatre Journal – The Poetics of Theatre*, vol. 35, n. 3, out. 1983, Washington, American Theatre Association, pp. 359-375.
21. Martine Maleval, *op. cit.*
22. Rey, *apud* Maleval, *op. cit.*, p. 103
23. Yves Marc, "Ün Réseau, des Événements. . . Une Philosophie?", em *Théâtre Public – Les Transversales/ Académie Européenne des Arts du Geste*, n. 147, mai-jun 1999, Paris, Le Theâtre de Gennevilliers, pp. 5-9.

vencionalmente, mais próximo de algumas formas de dança), trouxe para o Teatro Físico novas possibilidades de traduzir estados emocionais, narrar situações e caracterizar personagens, priorizando o gesto corporal.

> O mímico pode escolher entre duas táticas que correspondem aos princípios artísticos do realismo e da abstração: ou ele cria um personagem, e mais ou menos imita uma personalidade; ou ele usa seu corpo de modo não-figurativo para esculpir uma substância e reconstruir uma realidade que não é uma cópia escrava do objeto simbolizado[24].

A operação de extração de traços essenciais a partir da observação da realidade, a formulação de uma narrativa gestual organizada sintaticamente (por oposições entre atitude/movimento, velocidade/lentidão, movimentos bruscos/movimentos delicados etc.) ao invés de semanticamente, a segmentação e hierarquização das partes do corpo, o virtuosismo técnico, a limpeza de movimentos e o aspecto lúdico que caracterizam o gênero também são fatores influentes para o Teatro Físico. Além disso, a mímica, assim como o espetáculo de circo, apresenta uma habilidade na relação com a platéia que a aproxima do espectador, sem precisar "parecer-se com a realidade".

A performance tem raízes nas artes plásticas, derivando de formas mistas que operavam entre a exposição convencional da obra visual e a utilização do corpo humano como mídia (Body Art). Sua natureza contestatória se insurge contra a separação entre ato artístico e ato de vida, numa situação limítrofe que afrouxa as fronteiras rígidas das linguagens artísticas. Para Cohen[25], o teatro e a performance diferem na mutabilidade do signo e no grau de convenção empregado: a performance utiliza impulsos emocionais e a intuição criativa do artista, estando muito

24. Patrice Pavis, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*, Nova Iorque, Performing Arts Journal Publications, 1993, p. 160.
25. Renato Cohen & J. Guinsburg, *op. cit.*

próxima da iconicidade; enquanto que o teatro emprega signos verbais, imagéticos ou mesmo indiciais transformados em símbolos, numa encenação altamente codificada.

A performance desafia o enquadramento que transforma o evento em objeto, desconstruindo a ordem de representação. Para tanto, investe contra os cânones "clássicos", onde a arte fundamenta-se numa "essência" distinta da realidade, de acordo com um valor artístico e uma convenção[26]. Sua relação com o Teatro Físico também pode ser observada neste aspecto de crítica à representação, em especial na reavaliação sugerida de três elementos: a importância do ato artístico, o *status* do intérprete (ator ou *performer*) e a relação com o espectador.

O que caracteriza a performance enquanto campo artístico independente é sua disposição de "abandonar a solidão do ateliê para mostrar o próprio processo de nascimento de uma obra de arte, comunicar diretamente ao espectador, desmistificar o estatuto do autor e o estatuto da obra de arte"[27]. A performance elege o próprio artista como obra, construindo-se sobre o seu corpo; ela toma forma numa relação recíproca e simultânea entre o corpo do artista, o momento do evento e a obra: o corpo produz a obra que produz o corpo. Segundo Hrvatin[28], como o corpo não pode manter no tempo a surpresa da obra, porque ele mesmo e tudo nele evidenciam as marcas temporais, a materialização do corpo em obra é impossível, o que transforma a ação, o processo, no objeto da performance.

É contra a idéia de espetacularidade do teatro convencional, relacionada ao "enquadramento" (seleção do real), que a performance opera. O aspecto de evento "performá-

26. Andrew Quick, "Approaching the Real: Reality and Effects on the Play of Fiction", em *Performance Research – On Illusion*, vol. 1, n. 3, outono 1996, Cardiff, Routledge, pp. 12-22.

27. Emil Hrvatin, *Jan Fabre – La Discipline du Chaos, le Chaos de la Discipline*, tradução de Moika Zbona, Seine Saint-Denis, Editions Armand Colin, 1994, p. 26.

28. *Idem, ibidem.*

tico" absorvido pelo Teatro Físico imprime no espetáculo um tipo de "presentidade" fora do alcance do imaginário (a ficção) e do simbólico (a linguagem), acessível na relação entre os corpos do ator e do espectador. "Gaynor, na sua invocação da 'experiência real', posiciona a origem da mesma no espaço ou relação entre artista e espectador, entre o que é visto e quem vê, o que aparentemente evita o enquadramento teatral, com sua ênfase na habilidade (treino), na tecnologia (mediação) e na narrativa (ficção)"[29].

29. Andrew Quick, *op. cit.*, p. 14.

AS ESCOLAS DE FORMAÇÃO DO TEATRO FÍSICO E SEU PAPEL NA DIFUSÃO DA LINGUAGEM

Os professores Gaulier, Lecoq e Pagneux são considerados mestres do Teatro Físico, apesar de nenhum ter se pronunciado em nome de um só estilo de teatro. Os três começaram a ensinar em Paris antes mesmo da difusão do termo, dando continuidade ao trabalho de pedagogia teatral (Lecoq, até o seu falecimento) em trajetórias com características particulares. Todos partem da mesma busca por um novo ator, em continuação às pesquisas de Decroux: Gaulier, do ator livre para desfrutar o prazer da cena, Lecoq, do ator consciente do poder comunicativo do gesto e da palavra e Pagneux, do ator conectado com o presente por

---

Fig. 5: Philippe Gaulier, exercício para A Megera Domada, *com Lúcia Romano e André Pink; apresentação final do curso "Shakespeare and Checov". Foto de Martin Müller.*

meio da habilidade de interagir com o ambiente, informado por seu aparato sensorial.

Philippe Gaulier

Gaulier é ator, diretor e professor de teatro. Ainda em Paris, foi assistente de Lecoq por nove anos e ensinou no Studio Philippe Gaulier and Monika Pagneux, criado em 1980, para, desde 1991, coordenar sua própria escola. Hoje, na École Philippe Gaulier, com sede em Londres, é onde ministra suas aulas, muito procuradas por atores interessados em Comédia Física, Teatro Físico e Visual e nas técnicas tradicionais, entre as quais o uso da máscara, a *clownerie* e a bufonaria. O segundo ano do curso iniciou sua atividades em 1999, com os ensaios para a montagem de *A Gaivota*, de Tchékov.

Gaulier ensina nos dois termos em que se estrutura a escola: o primeiro termo, que pode ser cursado na totalidade ou em parte, agrupa uma série de *workshops* (com os seguintes títulos, *Le Jeu, Neutral Mask, Greek Tragedy, Bouffon, Melodrama, Masked Play, Character, Shakespeare and Chekhov, Clown, Writing and Directing a Show*); o segundo, restrito a alguns atores selecionados pelo mestre, é dedicado à montagem de espetáculos. O curso realiza diversas explorações sobre a presença do ator no palco e as variadas gradações de formalização do jogo teatral, na inter-relação entre atores e espectadores. O primeiro *workshop*, *Le Jeu*, postula a questão central a ser desenvolvida nos outros módulos. "No curso *Le Jeu*, nós aprendemos o significado de todos os termos pedagógicos básicos, que serão empregados durante o ano: cumplicidade, ponto fixo, atuar nas chaves maior e menor e o prazer recíproco a eles; nós aprendemos a dizer que somos atores e que isto é assustador, mas estar assustado é parte de ser ator, parte do prazer"[1].

1. Philippe Gaulier, *École Philippe Gaulier*, n. 5, janeiro de 2000, s.n.

Os *workshops* oferecem novos desdobramentos para o problema do jogo do ator com a platéia e com os outros atores. A questão do prazer de estar em cena é ampliada com a máscara neutra, que auxilia a investigação da liberdade do ator na imitação do mundo natural (um conceito também presente em Lecoq); ela ensina o ponto zero do teatro, uma vez que pede para o ator a construção de uma figura pré-expressiva, um estado expandido, diferenciado do "neutro" cotidiano. O herói da tragédia grega é o caminho para estudar a relação entre as grandes *personas* e a menor dimensão do humano, que aparece quando o destino, ação da vontade divina, impera. O bufão exemplifica o negativo do herói, aquele que encontra prazer na sordidez e na blasfêmia.

O universo do melodrama ensina o exagero máximo da atuação e como estabelecer uma relação direta com a platéia, temas explorados também pelas máscaras da comédia italiana. "Muitos atores falam sobre a verdade da personagem – não o suficiente procuram a desmedida das personagens"[2], insiste o professor. A personagem dramática é tema central em *Character*, que objetiva controlar o "atuar muito": o ator, exposto ao excesso de responsabilidade da "boa atuação", tende a superinterpretar e perder o prazer de estar em cena. A partir das dramaturgias de Shakespeare e Tchékhov são extraídas as cenas que servem para o exercício da contracenação, ou de como não jogar sozinho. A vivência do *clown* de cada ator possibilita ao intérprete aceitar o caminho do erro; o *clown* mostra que no trabalho do ator o erro precisa ser assumido como parte do acerto. No último *workshop*, *Writing and Directing a Show*, foi mencionada a participação do ator na geração da obra teatral como um todo.

A descoberta do prazer do jogo teatral, que distingue o curso de Gaulier, é uma exigência que opera à maneira de um *koan* de um mestre *zen*: o *koan* é uma pergunta/demanda capaz de desestruturar o discípulo e conduzir ao

2. Philippe Gaulier, *École Philippe Gaulier*, n. 4, janeiro de 1999, s.n.

conhecimento. O mesmo vale para o trabalho físico. As aulas de movimento iniciam cada dia de trabalho e são ministradas por professores convidados, ligados de algum modo ao Teatro Físico – mímicos, como Peta Lily, e atores do Complicité, como Lilo Baur, entre outros. O treinamento corporal tem a função de investigar, a partir do corpo, o princípio fundamental do curso, repetido em todos os dias de trabalho – "*to have fun*". Assim, os professores convocados por Gaulier, mesmo quando capacitados para abordar aspectos do virtuosismo corporal ou desenvolver trabalhos de maior exigência técnica em termos da fisicalidade, devem observar antes de tudo a perspectiva do jogo.

> Eu nunca pedi a um professor de movimento para aquecer o corpo de um aluno, a fim de facilitar meu trabalho na segunda parte da aula. Eu sempre pedi ao professor de movimento para alegrar-se com os estudantes, para diverti-los, para fazê-los descobrir os abismos, os deslizamentos e as quedas vertiginosas, os equilíbrios precários e os mergulhos amedrontadores[3].

A relação entre técnica e espontaneidade defendida pelo professor é tão simples quanto complexa e dialética. Apenas quando o livre exercício da imaginação estiver presente, a técnica poderá encontrar seu caminho de refinamento. Por outro lado, a falta de domínio técnico será indício de um entendimento equivocado do princípio do prazer no jogo, igualmente perceptível quando o ator busca amparar-se excessivamente na formalização da voz e do movimento, ou quando perde a motivação e a alegria numa improvisação. Então, as técnicas da tradição teatral são empregadas, a fim de encaminhar a vivência de atitudes diferentes do cotidiano, construindo um campo de operação para a interpretação que está situado entre o prazer infantil, o charme pessoal do ator, o exagero do melodrama e a grandeza da personagem trágica. Todas as técnicas, entretanto, dependem da habilidade comunicativa do ator para adquirirem vida e valor.

3. Philippe Gaulier, *op. cit.*, 2000, s.n.

> Um ator é bom quando ele semeia na nossa imaginação os pequenos detalhes que fazem a personagem parecer às vezes tão real quanto a vida, às vezes um pouco sem contornos, às vezes inalcançável. [. . .] Nós dizemos que um ator é um pé no saco, quando eles dizem mais do que a imaginação precisa para criar uma imagem. Um mau ator é um tipo de pé no saco que fala demais, que atua demais, que quer demais[4].

Por que os atores de Teatro Físico encontram refúgio nas aulas de Gaulier? Em entrevista publicada na revista *Total Theatre* – dedicada às novas formas de teatro corporal e visual –, Gaulier declarou considerar o Teatro Físico um "teatro chato"[5]. A afirmação reflete a rebeldia, marcante na personalidade do artista, que resiste em reduzir sua atividade a um só termo definidor e zomba de todas as classificações de "estilo", condecorações e reconhecimentos. No mesmo espírito, desdenha de seus pupilos e continuadores: "Nem todos os alunos que estudaram em minha escola se tornaram famosos, uma parte deles voltou para o reino das sombras. Por um tempo, eles acreditaram em fazer gestos na luz"[6]. O que importa para Gaulier não é o resultado, mas o desafio do impossível.

Protestos do mestre à parte, sua influência nos criadores de Teatro Físico é inegável, em especial no que tange à importância atribuída ao prazer do jogo e à comunicação direta com a platéia, não mediada por uma falsa representação, e baseada na teatralidade do ator. Esse é um princípio que, aos olhos do professor, independe do virtuosismo corporal, mas exige entendimento e prática aprofundados da unidade expressiva do corpo e de seu funcionamento no teatro, tendo em vista a criação de uma presença cênica na tonicidade de interpretação "ideal".

4. *Idem, ibidem.*

5. Philippe Gaulier, "My Theatre", em *Total Theatre: Mime, Physical Theatre and Visual Performance*, vol. 11, 1. ed., primavera 1999, p. 17.

6. Philippe Gaulier, "Tell Me Who Are Your Friends and I Will Tell You Who You Are", em *www.ecolephilippegaulier.com/frames.html*, ativo em 14/abril/2004.

Presença: 1. Longe de constituir, como se esperava na percepção comum, uma qualidade que pode ser atribuída ao ator sobre a maneira de a "possuir", a presença define *um estado específico da relação ator(es) – espectador(es)*, tanto na contenção de determinações "ativas" do 'ator' quanto da 'personagem', lugar ali feito na passagem do outro[7].

Jacques Lecoq

Lecoq foi ator, professor de educação física, reeducação corporal e movimento para o teatro, diretor de movimento, com Strehler, Grassi e Jean Villar, e pesquisador na Escola de Arquitetura, em Paris (U.P.6, em 1969). Quando fundou em 1956 a École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, em Paris, voltada para o estudo da interpretação a partir da observação da vida cotidiana e da natureza no movimento e ritmos do corpo, Lecoq já acumulava uma trajetória significativa. Para Robinson[8], seu caráter de pesquisador foi marcado em definitivo pelos oito anos em que viveu e trabalhou na Itália, culminando na experiência junto ao Piccolo Teatro de Milano. Na Itália, Lecoq descobriu as máscaras da *commedia dell'arte*, os princípios de Copeau – do palco nu, onde o ator, inspirado pelo germe do texto, pode encontrar espaço para o exercício da sua imaginação – e o coro grego.

Com um rigor maior do que Gaulier no que tange à qualidade e à formalização do movimento, quanto ao treino do ator, considera como central a construção de uma expressividade baseada no domínio da fisicalidade do gesto; construção que se fundamenta na redescoberta das tradições teatrais, como a *commedia dell'arte* e a tragédia grega. A mímica corpórea é o treino que viabiliza o desenvolvi-

7. Marc Klein, "Sur le Chemins de l'Acteur – Glossaire Pour Une Recherche", em *Théâtre/Public – L'Acteur, Le Comédien*, jul.-out. 1987, n. 76-77, pp. 27-31.

8. Jacqueline Robinson, *L'Aventure de La Danse Moderne en France (1920-1970)*, Paris, Éditions Bougé, 1990.

mento da precisão e da consciência do movimento; mas o ator deve superar os limites expressivos da mímica e buscar suas próprias ferramentas.

> Sempre eu sou perguntado: 'O que você faz na sua escola? O que você faz em mímica?' Eu sempre tenho a sensação de que a pessoa que me faz essa pergunta reduz a escola a um formalismo silencioso. A palavra 'mímica' limita a si mesma. Vê-se um comediante que não fala e que faz gestos estilizados para mostrar objetos que não existem, ou caretas para fazer você entender que ele ri ou chora. Então eu respondo que eu não faço mímica, não aquele tipo[9].

O curso na École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq é dividido em dois anos. No primeiro ano, o programa prepara o vocabulário técnico do ator (voz e movimento), relacionando a observação da natureza e seus elementos – plantas, animais, cores, materiais, aspectos da vida cotidiana, obras de arte literárias, musicais e visuais – à expressividade no teatro. São desenvolvidos trabalhos com objetos, estruturas móveis, máscaras (neutra e expressiva) e acrobacia. No segundo ano, alguns alunos são convidados a continuar a formação, cuja ênfase recai sobre o trabalho coletivo e o processo de criação, tomando como vocabulário e estímulo para a imaginação diferentes estilos da tradição teatral – *commedia dell'arte*, tragédia grega, melodrama, bufonaria e *storytelling*, entre outros.

O treinamento de mímica na escola de Lecoq segue a tradição de Etienne Decroux, que concebeu uma nova visão para a expressividade do corpo, influenciando fortemente todo o teatro corporal. Nascido em 1898, ele estudou no Vieux Colombier com Copeau (onde aprendeu o trabalho com máscaras) e integrou o grupo do Atellier por dez anos, com Dullin, que o impulsionou na pesquisa de "jogo corporal" (pesquisa que já desenvolvia anteriormente, ao lado de

9. Jacques Lecoq, em *www.lecoq.com/ecole.html*, ativo em 15/janeiro/2002.

Dorcy). Barrault foi seu companheiro na busca de uma nova mímica, que frutificou em peças sem palavras, aulas e conferências. Nos anos de 1950, ministrou cursos no Actor's Studio, em Nova Iorque, e no Piccolo Teatro de Milano, cessando as atividades pedagógicas em 1986, já com 86 anos.

Decroux chegou a lamentar ter denominado seu método de mímica corpórea, "pois a mímica evoca a pantomima, ao passo que o jogo corporal é muito mais amplo nas suas implicações"[10]. Para ele, a pantomima, voltada para a narração de uma estória por meio de gestos, diferencia-se do mimo – mais aberto às explorações poéticas do movimento –, mas ainda seria uma tentativa ineficiente de comunicação. Pavis[11] observa que a intenção de Decroux foi construir um mimo corporal à maneira de Copeau, diverso tanto do mimodrama de Marceau quanto do mimo dançado do *ballet* clássico. A pesquisa que desenvolveu caracterizou-se enfim pelo rigor na observação, classificação, separação e codificação – obtida pela condensação, oferecendo seu resumo no tempo e no espaço – do movimento corporal.

> Decroux é o pesquisador. Ele tem o dom da seleção. Ele não deixa passar nada. Diante dele, eu improvisava: ele escolhia, classificava, guardava, rejeitava. E nós recomeçávamos. Foi dessa forma que a famosa *caminhada no lugar* nos tomou três semanas para contabilizar: desequilíbrios, compensações, respiração, isolamento de energia. Graças a ele, eu descobria este mundo infinito de músculos do corpo humano. Suas nuances, sua alquimia. A genialidade de Decroux está no rigor. Mas seu rigor terminava por ser opressor[12].

Sua busca perfeccionista pelos princípios geométricos do movimento humano, realizada em nome da expressividade essencial do corpo do ator, não considerou apenas os movimentos, mas também a respiração, a elocução e a voz.

10. Decroux *apud* Jacqueline Robinson, *op. cit.*, p. 271.
11. Patrice Pavis, *op. cit.*
12. Barrault *apud* Jacqueline Robinson, *op. cit.*, p. 271.

Por causa desse rigor, Decroux é tido por Barba[13] como um dos poucos mestres no ocidente que constituíram um treinamento comparável às tradições teatrais orientais. Seu foco restrito nas bases do movimento humano permitiu alcançar o essencial para a geração de um corpo cênico ficcional. Para Barba, Decroux conseguiu sistematizar os fundamentos do treinamento corporal do ator, que residem na criação do equilíbrio extracotidiano, na dança das oposições, no destaque para o papel do tronco (centro do corpo) para a concentração da energia do movimento e no princípio da substituição, operando não pela imitação direta, mas pela recriação do real por equivalência.

Decroux formou muitos artistas na mímica corpórea, responsáveis pelos destinos diversos de seus princípios. Seu filho Maximilien – que mais tarde tornou-se professor na escola de Marcel Marceau, outro aluno de Decroux – e a dupla Soum e Wasson – dois dos últimos assistentes de Decroux, criadores do grupo Théâtre de l'Ange Fou – exemplificam duas das vertentes surgidas a partir do legado do mestre, que são a mímica "pura" e a mímica corpórea em cruzamento com as formas do espetáculo teatral. Em decorrência do fértil campo de influências que gerou, considera-se o valor de Decroux não na invenção de uma técnica, mas na constituição de uma abordagem cinésica do fenômeno teatral, o que cumpre a missão muito mais abrangente de investigar no teatro a "comunicação pelo gesto e pela expressão facial"[14].

Sklar[15] vê na figura de Prometeu a síntese da estética, técnica física e visão de mundo do mestre da mímica corpórea. O personagem do mito grego simboliza a condição humana, nos aspectos do sofrimento, do esforço, da rebel-

13. Eugênio Barba & Nicola Savarese (ed. & org.), *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, tradução de Richard Fowler and Katie Dymoke, Londres, Nova Iorque, Routledge, 1991.

14. Patrice Pavis, *op. cit.*, 1996, p. 225.

15. Deidre Sklar, "Etienne Decroux's Promethean Mime", em *The Drama Review*, vol. 29, n. 4, inverno 1985, Massachussets Institute of Technology, pp. 64-75.

dia, da autocriação e do predomínio do artifício racional sobre a natureza. O ator de Decroux, como Prometeu, almeja a ação transformadora e não teme o preço de sua escolha.

> [...] o ator de Mímica Corpórea expressa a contradição entre o que nós somos e o que gostaríamos de ser. Essa oposição entre aspiração e a limitação é exemplificada em técnica física. [...] Diferentemente da dança, a kinesfera de ação da mímica corpórea tende a ser limitada: o ator raramente atravessa longas distâncias no espaço. Ele é como uma "estátua grega mudando de forma dentro de um sino de vidro" (Palavras sobre a Mímica)[16].

Lecoq conheceu o trabalho de Decroux e teve contato com fontes semelhantes às dele, no período de trabalho na Itália e nos anos de aprendizado e criação na França. Investigando o mesmo universo que o mestre da mímica corpórea, no que diz respeito à geração no palco da presença (o aqui/agora material) do ator pelo corpo, por meio do emprego de signos não convencionais, Lecoq colaborou para a expansão das fronteiras da mímica. Daniel[17] ressalta que isso ocorre também porque seu método enfatiza a inspiração nascida do contexto social, ao invés da busca pela perfeição do movimento apenas no treino solitário do artista.

> Acredito ter aberto a mímica, que estava fechada num gueto, ao teatro, à dança e a si mesma. Eu também busquei gestos para a música de hoje, com Schaeffer, Berio. Eu lamento sempre os corredores onde habitam os esteticismos particulares que querem definir o gênero. É por isso que a escola se ligou ao movimento da vida e da natureza como referência primeira; cada criador podendo expressar em níveis mais ou menos essenciais. A partir do silêncio de origem [da mímica] a voz, a aproximação dos textos, os objetos, apareceram[18].

A superação dos limites da mímica, em favor do livre emprego da imaginação e da expressividade do ator, pro-

16. *Idem, ibidem*, p. 67.
17. John Daniel, "Everything Moves – Jacques Lecoq: A Tribute 1921-1999" em *Total Theatre – Mime, Physical, Theatre & Visual* Performance, vol. 11, 1. ed., primavera 1999, Londres, Circus Space, pp. 4-11.
18. Lecoq *apud* Jacqueline Robinson, *op. cit.*, p. 274

posta por Lecoq, foi relevante não só para a mímica, mas principalmente para o teatro. De acordo com o mestre, o que caracteriza a mímica e melhor exprime suas potencialidades comunicativas e artísticas não é a ausência de textos falados, mas a geração de um corpo expressivo que emprega o visual e o sonoro, numa revalorização do silêncio e do som: o visual é meio e não fim para o estabelecimento da presença expressiva do ator. Também as máscaras, tanto nas tragédias e comédias gregas como na comédia italiana, auxiliam essa presença, porque implicam na reestruturação da expressão do som e do corpo. "Não há conflito entre a palavra e o silêncio; o silêncio dá à palavra sua profundidade. Um discurso que ignorasse a qualidade do silêncio não passaria de verborragia. Gostaríamos de dizer: – "Chega! Cala-te! Tua fala não contém o silêncio necessário para que alcance seu verdadeiro valor. A emergência do não-dito está lá. . ."[19].

Toute Bouge (Tudo Move), título da aula-demonstração que inaugurava os cursos de Lecoq, enfatiza o enorme campo disponível para a observação do fenômeno do movimento. Não existe diferença entre os universos do teatro e da natureza, visto que mesmo no mundo natural o movimento já aparece codificado: "Se dois galhos caem na água, eles ecoam o movimento um do outro"[20]. Por isso, a tradição teatral e a natureza são substratos para a investigação do movimento e do gesto; ambos igualmente depositários da emoção humana. A natureza e o humano se encontram no corpo, onde os grandes movimentos da natureza ecoam nos pequenos movimentos das emoções humanas.

No Laboratoire d'Etude du Mouvement (L.E.M.) – nome do Departamento de Cenografia, fundado em 1977 na Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, em paralelo às ativi-

19. Jacques Lecoq, "Le Théatre du Geste", em *http://www.grupotempo.com.br/body_tex_silencio.html*, tradução de Roberto Mallet, ativo em 31/janeiro/2000, pp. 1-2.

Biografia: *http://www.lecoq.com/bio.html*, ativo em 15/Janeiro/2002.

20. Lecoq *apud* John Daniel, *op. cit.*, p. 1.

dades pedagógicas da escola – Lecoq aprofundava o estudo do teatro a partir das relações entre o corpo e o espaço, ou a "ciência do espetáculo": a arquitetura, os efeitos da cor e do espaço no espectador, o espaço criado pela forma (objetos ou movimentos) e os efeitos dos objetos no corpo que lhes proporciona movimento, eram temas da pesquisa desenvolvida em parceria com Lecoq, Carasso, Lallias e Roy.

No ensino da École Jacques Lecoq, muitas premissas do Teatro Físico estão presentes: são exemplares a estilização como recurso natural da linguagem do movimento e da cena; o emprego da improvisação; o resgate de formas populares como o melodrama e o *clown*; o emprego da mímica (com ou sem o acompanhamento do texto falado); a contraposição do estilo do bufão à personagem psicológica; a fusão de estilos; a ênfase no processo de criação e a aposta no processo colaborativo – desde 1968, os alunos praticam o *autocours*, quando novamente trabalham as improvisações feitas em aula e desenvolvem em conjunto os aspectos técnicos e artísticos da performance.

O fundamental, entretanto, está na ampliação da função do ator, convertido em criador do espetáculo e não apenas intérprete de um papel: quando a autoria da obra é democratizada, o ator-intérprete é substituído pelo ator-criador, um ator consciente de suas ferramentas expressivas, treinado na linguagem do teatro corporal e maduro para capitanear o processo criativo. O corpo do ator-criador, recriando-se na relação com o espaço, espelha as estruturas do drama, a construção arquitetônica do fenômeno teatral que ele faz efetivar.

> No entanto, é inegável que a influência de Lecoq transformou o ensino de teatro na Inglaterra e no mundo todo, se não o teatro ele mesmo. Ele transferiu o equilíbrio da responsabilidade criativa de volta para os atores, uma criatividade que nasce das interações entre um grupo, ao invés do autor e diretor solitários[21].

21. Mason *apud* John Daniel, *op. cit.*, p. 11.

A influência de Lecoq é marcante não na determinação de um modelo de espetáculo, mas na intenção criativa que impulsiona os espetáculos e dá unidade à diversidade de resultados do Teatro Físico. Os grupos assemelham-se na eleição de um processo criativo que reinventa as formas teatrais por meio da exploração do repertório expressivo do ator, nos seus aspectos gestual e vocal. Assim, cada artista pôde explorar a mímica e o teatro, em direção a um terreno que mistura as duas linguagens, oferecendo sua própria versão dos princípios de Lecoq.

> A escola de Lecoq é um desses teatros que, ao invés de ser um apanhado do que existe, ajudou os jovens intérpretes a encontrar novas direções e a revitalizar o teatro. A visão total de teatro de Lecoq é como a de Copeau, permanece nas bordas do teatro comercial, sem querer entregar-se a ele, do jeito que ele é. Eles, assim como seus professores, trabalham ao largo, preservam seus pontos de vista artísticos, alimentam sua força, e sem oscilar, aumentam seu poder de influenciar os rumos da história do teatro [...][22].

Monika Pagneux

A trajetória de Monika Pagneux está entrecruzada com a de Gaulier e Lecoq. No início da École Jacques Lecoq (de 1963 a 1979) na França, Pagneux foi professora de movimento. Em 1980, abriu seu próprio espaço de formação, em parceria com Gaulier. Continuou a desenvolver o estudo de movimento para atores, posteriormente, mesmo quando já estava afastada da direção do estúdio, na École Philippe Gaulier. Desde então, realiza cursos livres, de maneira independente, sem manter a mesma ligação com as duas escolas, mas conservando preocupações semelhantes às dos outros dois mestres. A presença corporal do ator, o sentido do jogo teatral e a formação de um intérprete único são seus

22. Leabhart *apud* Craig Rosen, *Creating the Berkovian Aesthetic*, dissertação de PH.D. Em *www.ianfisher.com-sbdis3.html*, ativo em 21/Julho/2002, (1988), p. 3, cap. III.

objetos de pesquisa; enfoque que garantiu a acolhida de seu trabalho entre artistas interessados no Teatro Físico.

> Costumava ser uma obviedade que toda produção alternativa tivesse pelo menos um ator cuja biografia incluía a frase "estudou em Paris com Lecoq". Ultimamente, os professores de Teatro Físico Philippe Gaulier e Monika Pagneux têm dado um prejuízo a Lecoq. Os últimos anos viram uma mini-explosão de trabalhos de criação coletiva, de comédia física, com um grupo de companhias recebendo o merecido reconhecimento; o The Right Size reina absoluto na área, com o brilhante Rejects Revenge e o um pouco inconstante Peepolykus que também vem ganhando destaque[23].

Ao contrário de Gaulier e Lecoq, Pagneux manteve seu trabalho voltado especificamente para o treino corporal, sem abranger aspectos da direção teatral. No entanto, a habilidade com que transita da situação de exercício para o momento de criação caracteriza a riqueza do treino e colabora para a popularidade de suas aulas, inclusive entre diretores (ela colaborou em processos de Brook, nas criações de *The Ik*, em 1981 e *Don Giovanni*, de 1998, e de McBurney, do Complicité).

Pagneux estabelece conexões entre a exploração pessoal, individual, e a troca com o outro, observando a razão íntima do estar em cena: aprofundar-se em si mesmo, desvendar o mistério de um estímulo e comunicar-se, estes devem ser os motores vitais para o ator. Seu trabalho oferece uma perspectiva particular das teorias e práticas de Laban, Alexander e Feldenkrais, na busca de um movimento próprio para cada ator, que tenha origem na expressão consciente do corpo no espaço. O treino proposto por ela exclui movimentos mecânicos e sem identidade com quem os realiza, com aversão especial aos movimentos que remetem às técnicas convencionais de dança.

23. Ian Shutterworth, "Get Out of Here!", em *The Financial Times*, 25 de Fevereiro de 1997, em *www.cix.co.uk/~shutters/reviews/97014.htm*, ativo em 23/julho/2002, p.1.

O corpo é integrado pela relação do movimento com a respiração, o som, o ritmo e a voz (falada e cantada), bem como pela inter-relação com outros corpos (em movimentos e improvisações vocais em coro). A técnica de Pagneux pode ser associada ao que Sellers-Young[24] denomina treino da interpretação do pensamento corporificado, voltado para a construção da consciência na unidade somática, por meio da atitude de pesquisa e exploração.

> Se o ator for considerado uma unidade e não duas partes separadas, cérebro e corpo, o elemento de movimento do treino do ator não é limitado à manipulação de músculos, já que no ato de manipular os músculos, está-se influenciando o cérebro do ator e seu imaginário, e conseqüentemente, sua mente[25].

24. Barbara Sellers-Young, "Technique and the Embodied Actor", em *Theatre Research International*, vol. 24, n.1, primavera de 1999, Oxford University Press, pp. 89-97.
25. *Idem, ibidem*, p. 90.

OS *WORKSHOPS* E OS FESTIVAIS

De acordo com McCrea[1], a importância do Teatro Físico para o teatro inglês contemporâneo pode ser comprovada pela presença desse modo de fazer teatral no currículo das escolas de teatro, inclusive naquelas em que o enfoque principal não é a formação do ator corporal.

> A influência é na formação, na criação dos artistas performáticos ingleses, que vão influenciar o mundo. [. . .] Mas Teatro Físico não é o nome de um resultado, mas do processo. O resultado pode ser totalmente naturalista, mas é um espetáculo de Teatro Físico se seguiu um certo processo, que é o processo de pegar um texto e identificar com o elenco todas as imagens que tem. É a primeira coisa que você constrói, usando o corpo dos atores, um por um. [. . .] É mais cansativo do que ser um atleta olímpico,

1. Robert MacCrea, Entrevista Pessoal, 14/junho/2002.

Fig. 6: Frantic Assembly, Tiny Dynamite, *com Steven Hoggett, Scott Graham e Jasmine Hyde. Foto de Manuel Bogarro.*

porque é emocional também. [. . .] a entrada foi, naquela época, a habilidade física; a habilidade de Berkoff, que era o único que a praticava, não dava para negar [. . .][2].

Os dois motivos de interesse pedagógico em torno do Teatro Físico (o treinamento físico e o processo de trabalho que desenvolve) parecem estar mais integrados hoje, ao contrário do que ocorria no começo dos anos de 1970, quando a virtuose corporal dos atores era o maior atrativo. Nesse novo contexto, o reconhecimento da validade do processo de construção da narrativa por imagens, apresentada pelo corpo – importante mesmo para o ator do teatro convencional –, representa uma espécie de depuramento da compreensão sobre o "estilo" e, talvez, um amadurecimento da própria linguagem desse modo de fazer teatral.

Seus conceitos e práticas estão disseminados também em algumas universidades do Reino Unido, nas quais o Teatro Físico é disciplina curricular e área específica de ensino e pesquisa. O Departamento de Dança da University of Surrey, em parceria com o Department of Drama, Theatre and Media Studies da Royal Holloway, da University of London, por exemplo, oferece Mestrado em *Physical Theatre*. O programa, com duração de um ano (em período integral), situado no Departamento de Teatro, é voltado para o estudo do movimento: o corpo como meio de expressão, movimento coreográfico/direção/narrativa em coreografia (uma opção entre três), análise e crítica de dança e treinamento corporal em Teatro Físico são as disciplinas principais. Em 2003, a universidade exibia orgulhosamente a marca de catorze estudantes estrangeiros inscritos no curso de pós-graduação em Teatro Físico.

A Middlesex University, nos cursos de graduação denominados Drama and Theatre Studies e Drama and Theatre Studies with Performing Arts, oferecidos em 2004, inclui a disciplina Approach to Physical Theatre na sua grade cur-

2. *Idem, ibidem*, s.n.

ricular. No curso Interdisciplinary Performance, da mesma universidade, a disciplina não consta, mas o currículo como um todo enfatiza o estudo do processo colaborativo no teatro e o uso do corpo na área de cruzamento entre teatro, dança e música. Também em 2004, na University of Kent (em Cambridge), o teatro corporal é abordado a partir de uma das duas áreas de pesquisa em pós-graduação do Department of Drama and Theatre Studies ("Processos e Teoria" e "História do Teatro e Teoria"). "Processos e Teoria" propõe investigar o teatro sob o aspecto dos processos de criação do ator: entre a *stand up comedy*, o teatro autobiográfico e as peças radiofônicas, figura o teatro corporal. O Teatro Físico é nominalmente citado no curso de graduação do departamento como uma das opções curriculares.

Na University of Reading, o curso de pós-graduação intitulado Physical Theatre, oferecido em 2002, incluía dezoito horas de teoria sobre formas de Teatro Físico importantes para o desenvolvimento do teatro do século XX. O conteúdo do curso era extenso e diversificado, englobando a influência de formas teatrais do oriente – *no*, *kabuki*, *bunraku*, *kathakali* e teatro balinês – no teatro ocidental – Yeats, Becket, Mnouchkine e Peter Brook –, os elementos da *commedia dell'arte* na criação de artistas contemporâneos – Copeau, Lecoq e Dario Fo –, grupos e diretores de teatro em atuação na Europa e América – Wooster Group, Complicité, Robert Lepage e Bob Wilson –, textos dramáticos que privilegiam o visual em detrimento do verbal – Carryl Churchill na Second Stride Company – e grupos de dança onde a linguagem corporal apresenta signos socioculturais fortemente codificados – DV8 e Wuppertall Tanz Teatret, de Pina Bausch.

Pode-se concluir do conteúdo programático do curso que o conceito de Teatro Físico abrangia nada menos que os principais nomes do teatro corporal e visual contemporâneos, assim como do teatro multicultural e da dança teatral. A inclusão das dramaturgias de Becket, Yeats e

Churchill, citadas no programa, revelam a surpreendente amplitude do aporte teórico do curso. Ausente do currículo em 2004, o interesse pelo Teatro Físico parece ter sido manifestado sob outra denominação, Body and Representation, em nível de pós-gradução, que sugere uma abordagem interdisciplinar do corpo e inclui quatro áreas de pesquisa, com os títulos de Performance, Visualizing the Body, The Body Under Science and Technology e Language & Text.

A Circomedia – Centre For Contemporary Circus and Physical Performance –, escola localizada em Bristol, oferece o curso One Year Course in Circus Skills and Physical Theatre, com duração de um ano, que qualifica profissionais em Circo (com especializações em equilibrismo, aéreos e manipulação/ malabares) e Teatro Físico. Os três primeiros meses podem ser freqüentados como um curso mais curto, onde o foco principal é a junção entre a fisicalidade radical do circo e o teatro corporal. O programa de um ano inclui aulas de voz, teoria teatral, técnica de dança, massagem e processo criativo (*creative devising*).

Em Londres, desde 1999, a School of Physical Theatre oferece curso de um ano de duração, que segue um programa bastante fundamentado na escola de Lecoq – acrobacia, análise do movimento, técnica de mímica, voz, coreografia, improvisação e montagem são partes do treinamento –, mas sem a mesma tradição. A pedagogia de Lecoq também oferece base para o currículo da Lispa – London International School of Performing Arts –, criada em 2003, em Londres, por Thomas Prattki, ex-diretor pedagógico da escola em Paris. Já a Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre e a École de Mime Corporel Dramatique, fundada por ex-assistentes de Decroux, ambas situadas em Londres, baseiam-se na mímica corporal para estruturar um programa voltado para a corporeidade no teatro.

Outros cursos livres, que variam de um ano a um final de semana, incluem a opção em Teatro Físico, com desta-

que em 2002 para a The Open University, de Londres. O curso não teve continuidade na programação de 2004. Mas, visto que o Teatro Físico engloba diferentes práticas teatrais, ainda são muitas as oportunidades de cursos com abordagens úteis para este ou aquele aspecto presente nesse modo de fazer teatral, entre eles, o estudo de movimento, a técnica de *clown*, a mímica, o trapézio, a improvisação e a técnica de *storytelling*.

Outros cursos são encontrados fora do Reino Unido, como a Dell'Arte International School of Physical Theatre, na Califórnia, também em número significativo, porém aqui buscou-se apresentar algumas das escolas mais conhecidas da capital inglesa e proximidades[3]. A presença desse volume de ofertas, com tamanha variedade de abordagens, vem provar a popularização do Teatro Físico e a etapa de desenvolvimento em que se encontra o processo de institucionalização dessa forma de fazer teatral.

Os festivais de teatro também têm função importante na difusão do Teatro Físico, estabelecendo contornos para o termo, a partir das escolhas de grupos e espetáculos. Em Londres, o London International Mime Festival, que acontece desde 1977 no mês de janeiro, é exemplar. O festival apresenta espetáculos que não sejam "teatro de texto" nem espetáculos de "dança pura", mostrando a preferência pelas formas mistas e pelos gêneros "menores" da arte teatral que caracteriza o Teatro Físico (englobando circo, mímica, *clown*, teatro de animação e teatro visual).

Entre os espetáculos presentes no Festival figuram nomes de companhias e artistas ingleses, tais como: Theatre de Complicité, Told By An Idiot, Peepolykus, Ridiculusmus, Clod Ensemble, The Right Size, Improbable Theatre, Desmond Jones & Silents, David Glass Ensemble, Petta Lily, Theatre de l'Ange Fou, Angela de Castro, Rick Zoltowski e

3. A exceção feita à École Jacques Lecoq, em Paris, foi motivada pela importância desse centro, basilar para o teatro corporal e visual de uma maneira geral.

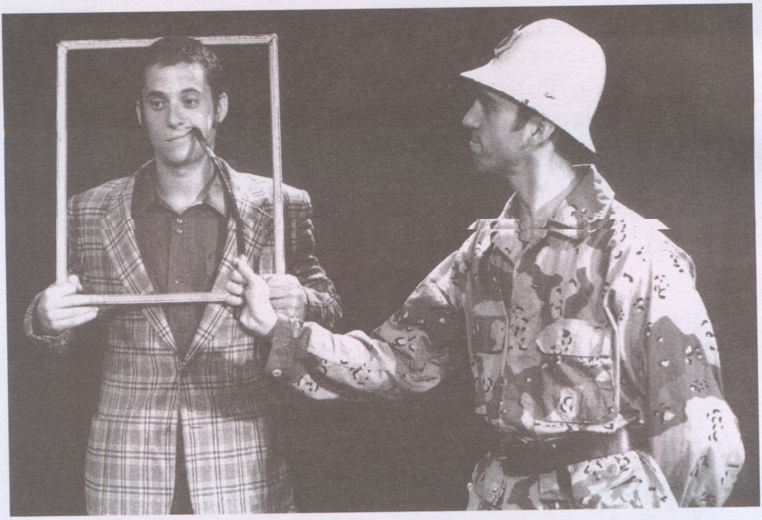


Fig. 7: Peepolykus, Let the Donkey Go, Javier Marzan e John Nicholson. Foto de Paul Ross.

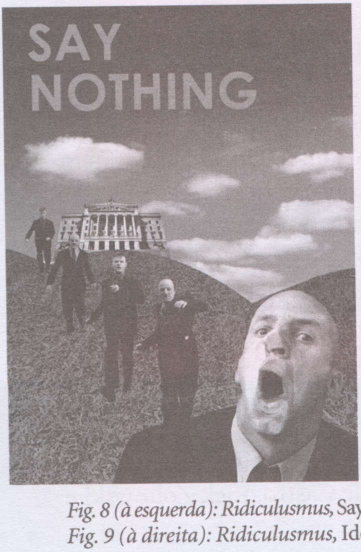
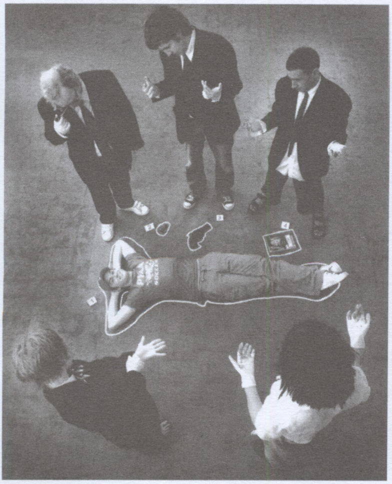


Fig. 8 (à esquerda): Ridiculusmus, Say Nothing, *com Jon Hough e David Woods*
Fig. 9 (à direita): Ridiculusmus, Idea Men, *com Jon Hough e David Woods*

Fig. 10 (à esquerda): Told By An Idiot, A Little Fantasy, *com Hayley Carmichael e Lisa Hammond. Foto de Richard Lewisohn.*
Fig. 11 (à direita): Told By An Idiot, I Can't Wake Up, *com Richard Clews and Paul Hunter. Foto de Richard Lewisohn.*



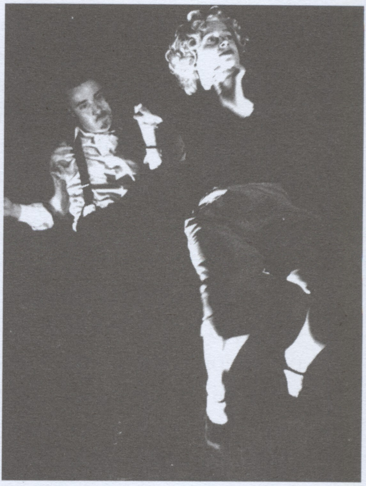


Fig. 12 (à esquerda): Told By An Idiot, Playing the Victim, *com Hayley Carmichael, Michael Glann Murphy, Paul Hunter, Amanda Lawrence, Ferdy Roberts e Andrew Scott. Foto de Richard Lewisohn.*
Fig. 13 (à direita): Told By An Idiot, I'm A Fool to Want You, *com Steve Harper e Hayley Carmichael. Foto de Martin Braun e Sheila Burnett.*

John Wright Co.; e de outros países: Tag Teatro, da Itália, Joan Baixas, da Espanha, Mossoux Bonté, da Bélgica, Derevo e Akhe, dois grupos vindos da Rússia, Josef Nadj Co. e Compagnie 111, ambos da França e Bouge-de-là, do L.E.M., criado por Lecoq, entre outros grupos. Outra presença constante é o Théâtre du Mouvement, companhia sediada em Paris, que ocupa na França posição comparável à do Complicité no Reino Unido.

O International Workshop Festival (IWF) agrega interessados em Teatro Físico desde 1988. Antes realizado em Londres e Leeds, entre os meses de agosto e setembro, desde a saída de Dick McCaw da direção artística, o IWF tornou-se um evento que movimenta a cena teatral inglesa no outono, com algumas atividades extras integradas ao Festival de Teatro de Brighton, na primavera. Desde seu surgimento, o festival promove o encontro de atores profissionais, diretores, professores e pesquisadores de várias partes do mundo, oferecendo *workshops*, sessões de vídeo, palestras, aulas-espetáculos e discussões sobre processos de trabalho.

> IWF existe para oferecer aos profissionais das artes cênicas oportunidades de treinamento continuadas. Isso quer dizer, dar aos artistas, praticantes e professores uma chance de repensar e redescobrir como, porque e com o que se atua. O corpo é o instrumento dos atores e bailarinos. O trabalho do IWF é encontrar professores provocativos e sensíveis, que possam mantê-lo ligado e em forma[4].

O trabalho do ator é abordado em treinamentos técnicos e períodos de troca, onde participam artistas contemporâneos voltados para pesquisas inovadoras. Em 1998, o tema foi *A Common Pulse*, mencionando a questão do ritmo no teatro, a partir das abordagens de mestres tais como Dalcroze, Meierhold, Flatischler e Roth. Em 1999, *Between Character and Performer* explorou as conceituações contemporâneas para a personagem dramática e as implicações das novas formas de teatro para a relação entre ator e

4. Brochura do International Workshop Festival, s.n., 1999.

personagem: "Dos *shamans* siberianos ao *clown* de circo, da dança contemporânea ao *Butoh*, do teatro físico à performance, professores convidados explorarão visões radicalmente opostas e contrastantes da personagem [. . .]"[5]. Em 2000, o tema foi "Passagens e Diálogos".

Na programação de 2002, já sob a direção artística de Luke Dixon, o IWF enfatizava a diversidade de experiências culturais do teatro mundial, com aulas que iam da *commedia dell'arte* à brasileira capoeira de Angola. Sem o recorte temático oferecido até 2000, ficou mais complexo encontrar uma unidade entre os cursos. O ano de 2003 dividiu-se entre as práticas teatrais do Camboja, Japão, Malavi, Portugal, Argentina e outras culturas, numa viagem de cerca de uma semana pelo mundo globalizado. A edição de Brighton enfocou, no mesmo ano, o uso da voz no espetáculo teatral, somando uma série de cursos inusitados – ventriloquismo, voz para bailarinos, comunicação e narrativa etc. O ano de 2004 trouxe de volta a proposta de unidade temática, explorando o tango no espetáculo teatral, observado como dança, música, arte marcial, teatro físico e "substituto sexual"[6]. Olhando assim à distância, a nova orientação do festival parece apostar suas fichas nas novidades do mercado e deixar de lado o rigor de pesquisa que soube mostrar em seus primeiros anos de existência.

O Festival de Edimburgo (Edimburgh Theatre Festival), que ocorre em agosto e setembro na Escócia é, provavelmente, o maior divulgador dos espetáculos de Teatro Físico. O destaque ocorre principalmente na mostra paralela (Fringe), tão tradicional quanto a mostra oficial e muito mais popular que a primeira. Na programação da *Physical Theatre and Dance* da Mostra Paralela de 2002, constam mais de quarenta companhias de várias nacionalidades, entre elas alguns grupos já estabelecidos no mercado europeu e outras que esperam uma oportunidade no festival

5. *Idem, ibidem.*
6. Cf. site do IWF: *www.workshopfestival.co.uk*

para alcançar maior destaque. A Total Theatre Network, organização que reúne grupos, professores e admiradores do teatro corporal e promove espetáculos não baseados em texto, premiou as melhores companhias de Teatro Físico/Visual, escolhendo pouco mais de oito trabalhos entre os duzentos que disputaram a atenção do público e crítica na Mostra Paralela de 2003.

PARTE II

UMA HISTÓRIA EM CONSTRUÇÃO

A CENA INTERNACIONAL

DV8

Entre os grupos de Teatro Físico internacionalmente reconhecidos, o DV8 Physical Theatre ocupa posição de destaque. Para alguns críticos, especialmente aqueles atuantes na área de dança, o grupo foi responsável pela divulgação do termo *physical theatre* na Europa, demarcando um tipo de espetáculo diferenciado das produções de dança contemporânea das últimas décadas do século XX – "a descrição teatro físico parece distingui-los da dança"[1].

1. Jann Parry, "Strange Fish", em *Dance Now*, 1/3, outono de 1992, pp. 22-27.

Fig. 14: DV8, The Happiest Day of My Life, *com Kate Champion, Vivien Wood e Charlotte öfverholm. Foto de Paul Ross.*

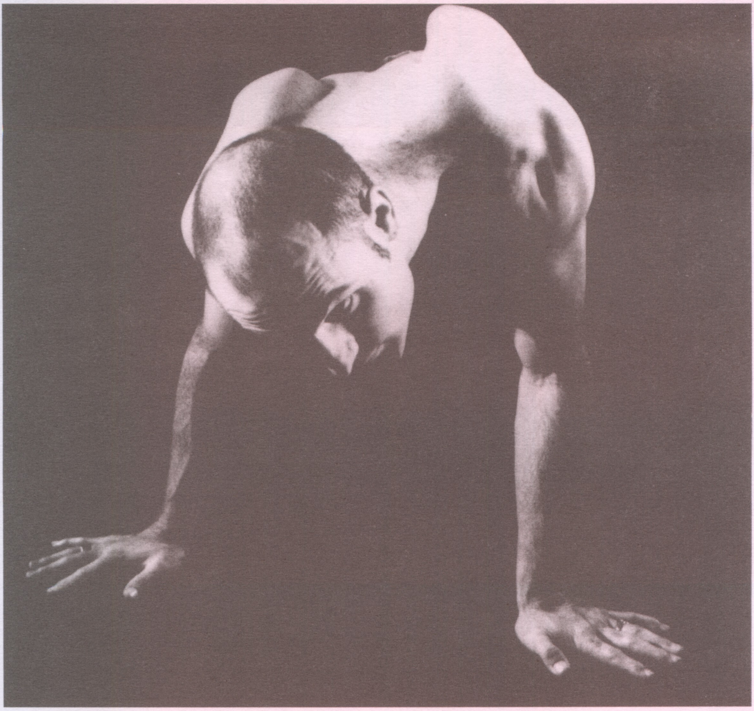


Fig. 15: DV8, Enter Achilles, *com Rob Tannion. Foto de Jane Joyce.*
Fig. 16: DV8, The Cost of Living, *com Eric Languet, Kareena Oates, Robin Dingemans, Tom Hodgson. Foto de Lilli Strauss.*

O DV8 (*dance video 8*), foi fundado em Londres, em 1986, quando Lloyd Newson, bailarino e coreógrafo[2], criou o dueto *My Sex, Our Dance*.

> A natureza fisicamente exigente desse trabalho [*My Sex, Our Dance*] devia algo a Pina Bausch, mas o movimento foi esculpido a partir da raiva e dos sentimentos nascidos de ser um homem homossexual vivendo na Inglaterra de Tatcher. Não era o *Tanztheater* europeu, mas um novo teatro físico que logo tomaria a Inglaterra como uma tempestade[3].

Alguns anos depois, o Teatro Físico do DV8 passou a ser comparado ao melhor da produção artística nas áreas de teatro e dança.

> *Dead Dreams* provou que ele [Newson] tinha o talento extraordinário de promover a dança. E ele assim fez de novo e de novo, numa série de trabalhos psico-sexuais ousados – muito grito, corpos com hematomas e cenários excitantes – até que o DV8 e o 'teatro-físico' se tornassem assuntos obrigatórios nas aulas de teatro e nas preocupações artísticas, no nível de Peter Brook e Pina Bausch[4].

Os dezessete anos de trajetória do DV8, comemorados em 2004, firmaram o nome de Newson como referência para a linguagem do Teatro Físico. As coreografias *Being A'Part, Lonely Art*, de 1985, e *Deep End*, de 1987, antecederam *My Sex, Our Dance*. Esta, que é considerada a criação inaugural, foi seguida por *My Body, Our Body*, *Deep End* e *eLeMeN t(h)ree sex*, ambas de 1987. Em 1988, dando continuidade a uma carreira já em ascensão, o grupo apresentou *Dead Dreams of Monochrome Men*. A estréia do

2. Depois da graduação em psicologia e alguma experiência em dança na Austrália, Newson mudou-se para Londres, onde estudou (na London Contemporary Dance School) e atuou como bailarino (no grupo Extemporary Dance Theatre).
3. Paul Jackson, "Becoming Lloyd", em *Dance Now*, 4/4, outono 1995, pp. 65-67.
4. Ismene Brown, "How to Make a Big Splash", em *The Daily Telegraph*, 9 set. 1999, Londres, pp. 1-3.

próximo trabalho, *If Only. . .*, foi em 1990, separado do espetáculo seguinte, *Strange Fish*, por um período de dois anos. *MSM* estreou em 1993 e *Enter Achiles*, em 1995. A temporada de *Bound to Please* teve início em 1997, mas *Enter Achiles* continuou em cartaz em 1998. Sucederam-se as montagens de *The Happiest Day in My Life*, em 1999 e *Can We Afford This/The Cost of Living*, em 2000. Ao todo, são catorze espetáculos, mais as versões em vídeo que foram levadas para a televisão como *My Sex, Our Dance*, em 1986; *Dead Dreams of Monochrome Men*, em 1989; *Strange Fish*, em 1992 e *Enter Achilles*, em 1995; um conjunto aclamado pelo público e premiado pela crítica no Reino Unido e fora dele.

A busca de um caminho particular para cada espetáculo orienta as escolhas dos novos integrantes e traz especialistas em várias técnicas – desde a ioga até o trabalho com trapézio e corda circense – para a companhia, aprendizado que serve à exploração dos temas e ao treinamento dos intérpretes. O vocabulário de movimento surge também do enfoque temático, dentro de um amplo espectro de interesses: o amor no final do século XX em *The Happiest Day of My Life*; a Aids na sociedade contemporânea em *My Sex, Our Dance*; mulheres que aceitam relações abusivas em *My Body, Our Body*; assassinatos em série e políticas homofóbicas na Inglaterra dos anos de 1980 em *Dead Dreams of Monochrome Men*; e a auto-imagem e as máscaras sociais numa sociedade obcecada pela aparência em *Can We Afford This* – remontada em 2003, com o mesmo nome, e revista no mesmo ano com o título de *Living Costs*, para ser apresentada fora do teatro, na Nova Tate. A lista de temas polêmicos é completada por Brown:

> *Bound to Please*, levantou a marreta contra o ballet (conformista, preconceituoso com idade, elitista). O brilhante *Enter Achilles* debruçou-se sobre os bares ingleses (machistas, grosseiros, preconceituosos), *MSM*, no Royal Court em 1993, era sobre o direito de fazer sexo em banheiros públicos. *Strange Fish* era sobre religião e crença[5].

5. *Idem, ibidem*, pp. 1-2.

O trabalho do DV8 é o Teatro Físico, a dança-teatro ou a dança contemporânea? De acordo com Parry[6] uma obra como *Strange Fish* não poderia ser considerada Teatro Físico, porque apresenta uma estrutura com "uma lógica coreográfica coerente, ao invés de montagem cinematográfica ou por colagem [. . .]: suas imagens visuais e cinemáticas são rigorosamente organizadas para portar sentido, não para estimular sonhos acordados"[7]. A ausência de sentido dos espetáculos de teatro corporal é o argumento do crítico para recusar o termo que denomina o grupo e defender uma categorização diferenciada, que ele mesmo sugere. "DV8 desenvolveu com sucesso o que poderia ser chamado de um teatro da parábola, no qual variados níveis de sentido podem ser alcançados através de imagens, como se fossem para congregações que entendessem figuras melhor do que palavras"[8].

Parry parece afirmar que o DV8 soube "democratizar" um tipo de construção de espetáculo antes restrita a um público de escolhidos. O Teatro Físico, no entanto, apresentava antes da década de 1990 espetáculos com imagens, movimentos e textos, numa estrutura capaz de gerar mais do que os "sonhos acordados", descritos acima pelo mesmo crítico inglês. Do mesmo modo, sonhos acordados não seriam por si só um resultado merecedor de mau juízo: espetáculos de teatro visual e corporal anteriores a 1985, como os do Impact Theatre, trabalhavam com a criação de espaços idílicos, ou de narrativas semelhantes às dos sonhos – "onde diferentes gêneros de narrativa; detetive, filme de ficção científica e o gótico estão misturados e/ou agrupados para criar uma experiência na qual múltiplas interpretações competem entre si e que interrompem qualquer arremate narrativo"[9] –, desenvolvendo

6. Jann Parry, *op. cit.*
7. *Idem, ibidem*, p. 23.
8. *Idem, ibidem*, p. 27.
9. Andrew Quick, "Approaching the Real: reality and Effects on the Play of Fiction", em *Performance Research – On Illusion*, vol. 1, n. 3, outono 1996, Cardiff, Routledge, pp. 12- 22.

uma construção narrativa inovadora, com alta qualidade artística.

Parry não é muito eficiente nem mesmo na sua sugestão terminológica: uma parábola é uma narração alegórica que pode tanto usar imagens como palavras (e não apenas imagens) e geralmente pretende a transmissão de um conteúdo "moral", descrição que não se assemelha aos "múltiplos níveis de sentido", observados pelo autor nas criações do DV8. O grupo, de um certo modo, soube lançar mão de escolhas formais e "empresariais" (na sua relação com a mídia e o mercado) com propriedade, mostrando melhor sintonia com sua época. O DV8 acoplou a seu nome a complementação Physical Theatre antes que o Teatro Físico se tornasse amplamente discutido nas mídias de comunicação de massa e na Academia; quando o termo já existia, mas, ao mesmo tempo, permitia uma ampla ação metafórica e flexibilidade de limites.

Desse modo, seria impróprio concordar com o esforço do crítico em separar o Teatro Físico "do DV8" do Teatro Físico dos grupos de teatro visual dedicados a espetáculos, segundo o crítico, mais "abstratos". A confirmação vem do próprio grupo, quando afirma, em fins da década de 1980, que "O trabalho do DV8 Physical Theatre é sobre correr riscos, esteticamente e fisicamente, sobre derrubar as barreiras entre dança, teatro e políticas privadas [. . .]"[10]. O termo veio possibilitar, na verdade, uma outra diferenciação importante: o emprego do *physical theatre* serviu ao DV8 como bandeira de oposição aos limites da dança contemporânea. "O nome foi escolhido como resultado da insatisfação de Newson e outros membros fundadores com o que estava acontecendo na dança contemporânea naquela ocasião. 'O que é Teatro Físico?' não é uma questão particularmente relevante"[11].

Para o DV8, o objetivo, e não o sentido do termo, precisava ser justificado. Mas de que maneira essa oposição à

10. Cf. site do grupo teatral DV8, *www.dv8.co.uk/dv8.htm*
11. Cf. em site já citado.

dança contemporânea foi concretizada? *My Sex, Our Dance* (ginástico e cheio de adrenalina) lembra a improvisação de contato; *Dead Dreams of Monochrome Men* explora a mistura entre narrativa teatral e virulência física; *Never Again*, a presença do vídeo. *Strange Fish* traz o humor e a tragicomédia; *MSM*, atores contracenavam com bailarinos e *Enter Achilles* possibilitaram novas explorações da estrutura dramática e de personagens teatrais. Em *Bound to Please*, a crítica à homogeneização dos corpos na dança somou-se à presença do herói dramático. Personagens comuns, movimentos cotidianos, efeitos de forte impacto visual apareceram em *The Happiest Day of My Life*. Um elenco de dezoito pessoas, formado por jovens bailarinos, idosos, deficientes físicos e comediantes distantes do padrão corporal da dança, intercalou, com maestria, movimentos e textos em *Can We Afford This – The Cost of Living*. *Living Costs* aceitou o desafio de dançar fora do palco italiano convencional. O território particular do grupo, nas fronteiras da dança e do teatro, foi definindo-se juntamente com as transformações das escolhas formais e de processos, emergentes a cada nova criação da companhia.

Teatro e Dança?

De acordo com Newson[12], a dança não deve se preocupar apenas com o uniforme, o sublime e o "belo", mas precisa incluir o erro, o envelhecimento do corpo e toda gama de sensações e temas recorrentes na diversidade da experiência humana. A exploração que o DV8 faz da linguagem da dança tem por objetivo expandir as possibilidades expressivas do intérprete; tanto que, ao invés de falar em termos de "dança", Newson prefere citar "movimento". Para ele, só o movimento gera uma comunicação mais acessível

12. Newson *apud* Jo Butterworth, "Lloyd Newson Interviewed by Jo Butterworth" em Jo Butterworth & Gill Clarke (ed.), *Dance Makers Portifolio – Conversations With Choreographers*, The Centre for Dance and Theatre Studies, University of Breton, Breton, 1998.

e direta com o espectador, uma vez que a dança tradicional, já extremamente codificada e formalizada, cria uma distância entre a imagem e o sentido que a obra quer atingir[13]. "Conectar sentido ao movimento é o resumo de tudo"[14], nas palavras do coreógrafo.

A fim de garantir o acesso do espectador ao sentido do movimento, Newson entende que as metáforas criadas não devem ser separadas de uma "verdade", que nasce da relação da imagem teatral com seu referencial real. Para Finnan[15], os espetáculos que fundem dança e teatro estão sustentados exatamente por esta tensão entre a ilusão da representação (*illusion*), que se remete a uma realidade fora do espetáculo, e uma espécie de referencialidade, lastreada no "real" do evento (*allusion*).

> Grande parte do mundo do teatro físico utiliza-se de alusões para criar uma "verdade" no palco que é mais do que a aparente verdade de uma representação de uma pia de cozinha, que é obviamente falsa. Nós acreditamos que existe uma tensão incrível entre esse mundo de alusão e o mundo da ilusão teatral, que depende do intérprete para tornar real para nós uma mentira teatral[16].

A criação da *theatrical allusion* – via a construção de uma verdade para o intérprete, ainda que na "região" da realidade teatral – garante a convivência entre o pré-determinado e o indeterminado e permite a geração de movimentos com "sentido", mas que não sejam fechados numa só leitura padronizada. A recuperação do conteúdo emocional da situação estabelece a intimidade entre imagens e realidade e, conseqüentemente, aproxima o espectador do bailarino. A soma entre fisicalidade e emoção resulta num movimento "honesto" e único do bailarino, que opera na

13. Newson *apud* Garry Carter, "In the Plush Hush of the Mainstream", em *Dance Theatre Journal*, 10/4, outono 1993, pp. 06-09 e 53.

14. Newson, *apud* Jo Butterworth, *op. cit.*, p. 3.

15. Kevin Finnan, "Close to the Edge" Scilla Dyle, em *Animated*, outono 1997, (ed.) , BCP Publications, Londres, pp. 20-21.

16. *Idem, ibidem*, p. 21.

esfera de uma espécie de "realismo físico", de outra ordem que o realismo da vida cotidiana.

Acompanhando a sucessão dos espetáculos do DV8, é notável a evolução deste aspecto. As primeiras criações dependem de uma abordagem excessivamente psicológica – "havia tamanha conexão direta entre o que sentíamos e o que mostrávamos"[17] – para alcançar, posteriormente, um maior rigor formal na estilização dos estados emocionais pretendidos. Até em *Dead Dreams...*, os bailarinos se expunham a ponto de sofrerem física e psicologicamente; não por acaso, os movimentos empregavam uma fisicalidade exaustiva e agressiva. Nas obras seguintes, com a utilização de personagens, do humor e até mesmo de imagens mais surreais, Newson passou a enxergar a possibilidade de criar outras camadas de sentido, numa tradução menos literal entre intenção e forma: "Eu acho que essa coreografia [*If Only*] tem muito mais níveis de sentido. [...] Antes disso, tem sido sempre muito naturalista – tão naturalista quanto é possível ser na linguagem da dança"[18].

A busca do DV8 por veracidade, em contraponto à abstração[19] da dança, determina quatro aspectos do seu processo de trabalho, no que diz respeito à temática, à exploração pessoal dos estímulos criativos, à materialidade dos elementos na cena e à soma de linguagens empregadas.

Os temas abordados são problemas vividos pelos indivíduos em sociedade e não argumentos fantasiosos. Os bailarinos têm que responder pessoalmente às proposições

17. Newson *apud* Nadine Meisner, "Strange Fish", em *Dance & Dancers*, jul. 1992, pp. 10-13.

18. *Idem, ibidem*, p. 12.

19. A discussão sobre a dança abstrata é extensa e não será encerrada aqui. Para a presente pesquisa, vale observar a posição de Newson e como ele articula soluções para o que entende ser um problema: a abstração versus a veiculação de uma mensagem. A questão pode ser resumida pela síntese de Watson, sobre os espetáculos do Dance Umbrella de 1995: "After all, do you want to be moved by dance or just watch dancers move?" Esse parece ser o ponto crucial também para Newson. Em Keith Watson, "Dance Umbrella", em *Dance Now*, 4/4, inverno 1995, pp. 19-23.

do coreógrafo, explorando sua própria experiência, trazendo a espontaneidade e o compromisso emocional para o palco.

> A coisa que eu procuro em todos os meus intérpretes é um nível de autenticidade, [. . .] que eles realmente sejam donos do material. O que está dentro deles em relação ao tema do espetáculo? Eu quero que encontremos um vocabulário que realmente reflita algo complexo sobre as pessoas[20], enfatiza o coreógrafo.

O parâmetro é o indivíduo, de tal forma que as perguntas no processo criativo podem partir do recorte social e do tema, num sentido amplo, mas acabam por atingir uma dimensão pessoal.

> Por exemplo, como eu falo da situação quando um policial recusou-se a segurar a mão de uma vítima de trânsito porque poderiam pensar que ele era homossexual? Então eu pensei como represento algo desse tipo fisicamente e comecei conversando com alguns dos caras heterossexuais da minha companhia e eles disseram: – "Ah, isso não é problema, nós podemos estabelecer contato físico com outros caras". Então eu disse: –"Tá legal, desçam a rua Sauciehall de mãos dadas". Eles aguentaram por três quadras; eles não conseguiram suportar a tensão[21].

A criação de imagens depende da fisicalidade dos corpos e da materialidade dos elementos usados nos espetáculos – vidro e terra em *Never Again*, água em *Strange Fish* e *The Happyest Day of My Life*, a arquitetura do novo prédio da Tate Gallery, em *Living Costs*, para citar alguns exemplos. Na medida em que nenhuma estilização ou virtuosismo deve competir com o sentido, nem mesmo os pressupostos coreográficos podem superar a fisicalidade real.

Para Newson, as "políticas da forma" (ou os conteúdos extrínsecos às opções formais da dança codificada) precisam ficar evidentes na construção coreográfica; o que é possível quando o movimento é contextualizado na socie-

20. Newson *apud* Donald Hutera, "Lloyd Newson: Only Connect", em *Dance Umbrella Newsletter*, primavera 2000, 5. ed., Londres, pp. 1-2.
21. Newson *apud* Jo Butterworth, *op. cit.*, p. 4.

dade e na cultura. Tome-se como exemplo a formação em uníssono, que traduz uma sensação de poder e força, associada à formação de um coletivo. Newson[22] considera que o uníssono pode ser empregado, mas precisam ser confrontadas as inter-relações entre indivíduos, movendo-se de maneira igual e ao mesmo tempo, a padronização do corpo na dança e o sentido do coletivo na sociedade. Esse confronto evidencia o poder coercitivo da dança tradicional, refletindo a ação normatizadora da sociedade, que opera impedindo a diferenciação e a individualidade.

Uma vez que olhares diferentes para o tratamento dos temas são bem vindos, os bailarinos são estimulados a somar a experiência em dança aos outros campos de conhecimento, inclusive o teatro. O cruzamento entre a dança e o teatro, proposto pelo grupo, também tem por objetivo "contextualizar" o movimento e explorar emoções diferentes. Para tanto, Newson manipula a narrativa teatral e beneficia-se da individuação e da psicologização da personagem dramática e da carga de cotidianidade presente na linguagem verbal. "Se Nigel fizesse todos aqueles movimentos da festa em *Strange Fish* sem usar linguagem [verbal], [. . .] seria tão absurdo que você não aceitaria"[23], concorda o coreógrafo. Por outro lado, o campo expressivo do intérprete ganha dimensões mais amplas com o uso da voz somado ao movimento. Outros recursos, como a psicologização dos personagens, auxiliam o DV8 a acrescer uma abordagem mais existencial ao enfoque político[24].

> E se eu não consigo encontrar movimento, eu também usarei palavras. Eu não sou um purista – eu não vou silenciar meu campo

22. Newson *apud* Nadine Meisner, *op. cit.*
23. *Idem, ibidem*, p. 13.
24. Kershaw veria nesse aspecto do DV8 um traço de enfraquecimento ideológico, com a fusão de um programa ideológico a um marketing agressivo e ao ecletismo estético. A sociedade, como resposta, mostra sua flexibilidade em absorver posições de oposição e transformá-las em discurso dominante. Ver Baz Kershaw, *The Politics of Performance – Radical Theatre as Cultural Intervention*. Londres, Routledge, 1992.

de expressão ou negociar realidades complexas por purismo. Tudo o que eu quero dizer como princípio fundamental é tornar-me claro e lutar para ser específico e detalhista – no entanto, através disso tudo, meu interesse é contar estórias com o movimento[25].

Para contar suas estórias, o DV8 busca no teatro a clareza da comunicação, habilidade que, segundo Newson, as técnicas formalizadas de dança contemporânea insistiram em negar. A falta de "verbalização" da dança, não apenas na negação do uso da voz, mas também na recusa em reduzir a distância entre o movimento e o sentido percebido pela platéia, encontra um amplo vocabulário a ser explorado no teatro. Cabe lembrar que o teatro, por sua vez, questiona a "fidelidade expressiva" do discurso verbal, remetendo-se à dança em busca da garantia oferecida pela materialidade do corpo. "Certamente esse vazio também existe entre as palavras e o sentido pretendido, mas isso um dia ficará visível para Newson", prevê Carter[26].

O grupo contrapõe o teatro à visão da dança enquanto expressão de valores humanos sublimes e elevados, mantendo-se, no entanto, numa zona "intermediária". A utilização do termo Teatro Físico, de conotação limítrofe, permite um distanciamento das duas áreas, que assegura uma autonomia preciosa. A crítica social e política do DV8 atinge seu alvo por meio da veiculação de um discurso "socialmente situado", numa forma que desarticula as fronteiras entre as artes e aborda as questões envolvidas na constituição das linguagens artísticas, "mostrando o tipo de relações envolvidas e como a orientação dos discursos as influenciam – como uma relação de poder é mantida, ou como os interesses reais do emissor estão escondidos ou são representados como universais"[27].

Na visão do coreógrafo, essa autonomia é essencial para auxiliar o debate sobre questões de gênero e identidade se-

25. Newson *apud* Jo Butterworth., *op. cit.*, p. 4.
26. Garry Carter, *op. cit.*, p. 7.
27. Davis Harris, *A Society of Signs?*, Londres/Nova Iorque, Routledge, 1996, p. 64.

xual que pretende ecoar, em especial das relações interpessoais numa sociedade que não é neutra no que concerne à diferenciação entre os sexos: "o Royal Ballet é sobre políticas sexuais. Quer dizer, quando você vê *O Lago dos Cisnes*, é tudo sobre políticas sexuais, eles apenas não chamam assim"[28]. Por isso, nos espetáculos do grupo, o movimento não basta em si mesmo, mas busca referir-se sempre às relações entre os sexos. Martin[29] lembra que, uma vez que as ações e reações dos indivíduos quanto à escolha e identidades sexuais são introjetadas, ao explorar o sentido das metáforas do DV8, a platéia é levada a confrontar os problemas relativos a seu sexo e suas escolhas sexuais, problemas que não costuma acessar.

Winter[30] resume a importância da abordagem do grupo para a discussão de gênero em quatro itens: (1) as coreografias sempre acontecem através e em corpos cuja identidade sexual está presente e manipulam conscientemente essa identidade; (2) o grupo visa o debate acerca das visões estabelecidas sobre gênero por meio da fisicalidade, observando de que maneira as estruturas sociais interferem no modo como as pessoas se relacionam corporalmente hoje; (3) o questionamento acontece publicamente através da arte, um campo onde o discurso sobre sexualidade não aparece com freqüência, ou seja, o discurso não é nem moderado, como na medicina, nem privado, como na psicanálise; (4) o DV8 dá espaço para escolhas e práticas sexuais menos aceitas, como o *cottage* (sexo em banheiros públicos) em *MSM* e o comportamento masoquista em *Strange Fish.*

A discussão estende-se para as raízes culturais das representações de gênero e sexualidade na sociedade e na cultura ocidentais. Não escapa ao grupo questinar como papéis sexuais encontram sentido e imagem na mitologia judai-

28. Newson *apud* Garry Carter, *op. cit.*, p. 6.
29. Carol Martin *et alli*, "Movement and Gender – A Roundtable Discussion", em *TDR*, vol. 32, n. 4, inverno de 1988, pp. 82-101.
30. Christopher Winter, "Love and Language or Only Connect the Prose and the Passion", em *Dance Theatre Journal*, 7/2, outono 1989, pp. 10-13.

co-cristã, na psicanálise e, sobretudo, na dança. Os duetos, que exemplificam os limites da diferenciação entre os sexos impostos pelo padrão heterossexual, dominante na dança mais convencional – porque sua forma demarca a participação de cada sexo no que tange à expressão através do movimento – são um dos alvos do questionamento, levando à busca de novas combinações, além do duo homem/mulher.

No repertório do DV8, os duetos são criados a partir de técnicas como a improvisação de contato, que permite ao bailarino superar variações de tamanho e força dos corpos, com o emprego do *momentum* do movimento, de tipos especiais de equilíbrio e de sustentações com diversas partes do corpo. Os papéis sexuais escapam das codificações usuais, inclusive na qualidade dos movimentos: mulheres executam todo tipo de suportes e ações que exigem força física (saltos e movimentos explosivos, por exemplo), ao mesmo tempo em que homens realizam giros com suavidade. Assim, a importância do dueto aparece na troca física, alcançando um sentido simbólico mais amplo: as duplas evocam não apenas o amor sublime, mas a sexualidade, a dependência, a amizade, a violência, e tantos outros aspectos da inter-relação humana.

O Corpo Moderno – Políticas de Identidade

Além do reconhecimento das qualidades artísticas e do potencial de provocação da companhia, pode-se localizar o sucesso do DV8 na coincidência entre a maneira pela qual a identidade sexual é apresentada pelo grupo e a visão que a sociedade contemporânea ocidental possui sobre o corpo. Apesar do discurso homossexual não ser a única voz do grupo, o perfil público do DV8 está associado a esse comportamento. A abordagem das identidades sexuais menos convencionais ainda encontra forte repercussão na sociedade britânica, mas a companhia conquistou, desde o início dos anos de 1990, uma posição segura quanto aos patrocínios

e à liberdade de criação, suficiente para resistir a críticas destruidoras como a de *Bound to Please*: – "Isso fede [. . .]. Um jeito chocante de gastar dinheiro público"[31], proclamava um jornalista do *The Daily Star*.

De acordo com Buci-Glucksmann[32], no início da modernidade, o corpo feminino era signo dos novos aspectos históricos, entre eles a melancolia, a cidade labirinto, a idéia de reprodutibilidade, os cultos à imagem e ao belo e o caráter ambíguo do progresso. Essa característica "feminina" da história acontecia paralelamente a mudanças mais amplas na sociedade, na economia, na política e na maneira como a identidade sexual era apresentada nas obras de arte. Num processo dialético, a dimensão estética refletia revoluções históricas, que eram reproduzidas em novas imagens e metáforas artísticas.

Nas grandes cidades do século XX, a uniformidade de gênero – causada pela redivisão do trabalho, com a inserção da mão de obra feminina como valor de produção, ainda em meados do século XIX – foi sucedida por novas discussões sobre diferenciação sexual e pela reavaliação do papel da família e das relações heterossexuais como a base constitutiva da sociedade. O corpo recria a si mesmo e passa a misturar identidades sexuais, constituindo uma imagem de individualidade mais eficiente em termos de autodesenvolvimento, competição no mercado de trabalho e, conseqüentemente, capacidade de consumo[33]. Para Buci-Glucksmann[34], o corpo homossexual poderia ser conceituado como "alegoria do pós-moderno", do mesmo modo que o corpo feminino foi o princípio interpretativo do moderno no início da modernidade.

31. Tom Kyle, "Critics Choice Columm – Bound to Please", em *The Express*, 4 abr.1999, p. 1.

32. Christine Buci-Glucksmann, "Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern", em *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century*, Londres, University of California Press Ltd, 1987.

33. Mike Featherstone, *Consumer Culture and Post Modernism*, Londres, Sage Publications Ltd., 1991.

34. Christine Buci-Glucksmann, *op. cit.*

Uma das qualidades do DV8 reside na pintura corajosa que apresenta desde restrições das modernas sociedades ocidentais até o livre exercício dos desejos humanos. A discussão situa-se no corpo, onde está encarnada a maneira como as pressões da sociedade e da cultura engendram a identidade do indivíduo, assim como os limites impostos à expressão e à identidade dos corpos na cena pelos códigos artísticos. Na materialidade do corpo, exposto no limite do risco, as convenções podem ser identificadas e confrontadas. Sobre *My Sex, Our Dance*, Newson destacou: "o risco físico que se compara ao risco emocional que ocorre quando dois homens ousam ir além das educadas convenções de superfície e genuinamente tentam se relacionar"[35].

Por outro lado, a fragilidade da companhia é perceptível nos procedimentos de construção de imagens icônicas nos espetáculos: o compromisso com a comunicação revela por vezes uma supervalorização da necessidade de ser compreendido, a ponto de reduzir o desafio proposto ao espectador. No aspecto criativo, esse comprometimento pode limitar a livre investigação de narrativas mais complexas, assim como o uso de relações menos literais entre imagem e sentido. A simplificação dos sistemas de representação resulta numa visão quase maniqueísta (pode-se dizer, com uma tendência fortemente polemista) dos problemas abordados; solução que fica aquém das intenções artísticas do grupo e da complexidade dos temas a que recorre.

A escolha do Teatro Físico como identidade do grupo é apropriada, porque o termo demarca um caminho particular nas artes cênicas contemporâneas, onde o DV8 está inserido. O Teatro Físico dá suporte tanto às intenções artísticas da companhia, quanto à sua identidade no mercado artístico profissional. Por um lado, localizando-se entre as áreas da dança e do teatro, o DV8 está livre dos limites criativos das duas áreas; a expressividade conquistada pelo

35. Allen Robertson & Donald Hutera, *The Dance Handbook*, Inglaterra, Longman, 1988.

corpo em ambas as áreas oferece mais "ferramentas" para a exploração temática (por meio da fisicalidade da dança, de imagens radicais, da objetividade da comunicação verbal, da narrativa teatral, da identificação com as personagens etc). Por outro lado, a categorização como companhia de Teatro Físico evidencia um caráter inovador, o que traz também mais oportunidades de patrocínio, divulgação, pautas nos teatros e interesse do público.

Influências do DV8

Nigel Charnock e Wendy Houston estão entre os colaboradores constantes nos processos de criação capitaneados por Newson. A transformação dos bailarinos em *performers*, "donos" de suas próprias ferramentas e do modelo criativo do grupo está comprovada em suas recentes criações, já fora do DV8. Charnock, seja como coreógrafo da própria companhia (Nigel Charnock + Company, grupo de *dance/physical theatre*) ou em seus solos, dá continuidade ao objetivo de "Cruzar livremente entre a dança e o teatro e ser desapegado da tradição das formas individuais"[36]. O espetáculo *Fever*, baseado nos sonetos de Shakespeare, *Asylum* e *The Room*, um experimento parcialmente improvisado no qual um grupo de bailarinos/atores, confinado num quarto, era espiado através de janelas, buracos na parede e câmeras de TV mais uma vez habita a fronteira entre a dança e o teatro.

Houston explora sua própria versão dos pressupostos criativos do DV8. Em *Happy Hour* (de 1988), funde um tema atual – o alto poder de destruição do álcool e a dependência química – ao humor e às pesquisas gestual e vocal, numa versão feminista da crítica à coerção da sociedade, que aborda "temas sobre a sobrevivência da mulher, vulnerabilidades, provocações, limites e poder"[37]. De acordo com o progra-

36. Site do British Council: *www.britishcouncil.org*. Página da *web*, s.n., 2002.
37. Christy Adair, "Resistant Revelations", em *Dance Theatre Journal*, vol. 15, n. 1, Londres, Laban Centre London, 1999, pp.12-15.

ma do espetáculo: "Trabalhando com o diretor teatral Tim Etchells (Forced Entertainment), Wendy continua a explorar o território entre dança contemporânea e teatro, intercalando padrões gestuais hipnóticos com dança incomum e sua mistura pessoal de humor de salão"[38].

Theatre de Complicité

O DV8 Physical Theatre e o Theatre de Complicité exemplificam os dois caminhos principais trilhados pelo Teatro Físico europeu; o primeiro, marcado por uma atitude de oposição à dança contemporânea "abstrata" e o outro, definível pela preocupação com o resgate do jogo no espetáculo, por meio da teatralidade do ator. O DV8 originou-se no território da dança e desenvolve uma fusão entre teatro e dança que auxilia o interesse do grupo na discussão das políticas de identidade, em especial das relações interpessoais nas sociedades pós-industriais. O Complicité originou-se no território do teatro e renova a tradição teatral, com seu enfoque nas possibilidades do imaginário e no corpo criativo, em funcionamento dentro do coletivo.

O Complicité é considerado seminal para artistas que utilizam a linguagem do Teatro Físico. Em 1999, comentando a re-estréia no *west end* de *Street of Crocodiles*, sucesso da companhia, a imprensa britânica festejava a oportunidade de ver os "avós do Teatro-Físico". Apesar do nome afrancesado, o Theatre de Complicité foi fundado em Londres, em 1983, por Simon McBurney, Annabel Arden e Marcelo Magni, ex-alunos de Jacques Lecoq, Philippe Gaulier e Monika Pagneux; treino que se tornou essencial para todos os pretendentes a atores desse modo de fazer teatral.

O currículo do Complicité é invejável, mesmo para um grupo com mais de vinte anos de atividades. *A Minute Too Late* foi estreado em 1984, *More Bigger Snacks Now* em 1985,

38. Texto do programa do espetáculo, (1999).

Fig. 17: Theatre de Complicité, Measure for Measure. *Foto de ensaio de Sarah Ainslie. Copyright © Complicité, em colaboração com The National Theatre.*

Fig. 18: Theatre de Complicité, Mnemonic. *Foto de ensaio de Sarah Ainslie. Copyright © Complicité.*

The Visit, com direção de Arden, em 1988. *Out of a House Walked a Man. . .*, *More Bigger Snacks*, *Food Stuff*, *Please, Please, Please*, *Put in On Your Head*, *Anything for a Quiet Life*, *The Phanton Violin*, *The Lamentations of Thel*, *Help! I'm Alive*, *Burning Ambition* (BBC2), *Ave Maria*, solo de Linda Kerr Scott, foram outros trabalhos importantes. *The Street of Crocodiles* estreou em 1992 e foi remontado em 1999. *The Winter's Tale*, dirigido por Arden, teve estréia em 1993.

Billington[39], em seu balanço sobre o teatro britânico nas últimas cinco décadas do século XX, comenta a decadência dos experimentos teatrais em meados dos anos de 1970 e a importância das companhias sobreviventes à política da primeira-ministra Margareth Tatcher que, de 1979 aos anos de 1990, provocou transformações em todos os campos da produção do país e relegou o teatro à hegemonia dos musicais e à falta de ações governamentais eficientes de apoio às artes.

> Uma indústria em expansão nos anos de 1990 foi a dos ataques bilionários da mídia contra o teatro como fora de moda e irrelevante. Mas os fatos sugeriram o contrário. [. . .] E duas companhias sem residência fixa, Cheek by Jowl e Theatre de Complicité, se tornaram sinônimo para aventura no circuito internacional. Você só tinha que viajar para perceber que o teatro britânico, apesar de desprezado em casa, era amplamente valorizado no exterior[40].

Apesar do destaque obtido na década de 1980, foi com *The Three Lives of Lucie Chabrol*, baseado em John Berger, de 1994/1996 e *The Chairs* (*As Cadeiras*, de Ionesco), em 1997/1998, que o Complicité se tornou uma das companhias inglesas mais importantes, sucesso que aconteceu primeiro no exterior e só depois no seu país de origem. *The Caucasian Chalk Circle* (*O Círculo de Giz Caucasiano*, de Brecht) e *To The Wedding*, também baseado num

39. Michael Billington, "Special Report – Who's Who in New British Theatre – The Players" em *www.guardian.co.uk/arts/britishtheatre/story*, ativo em 06/julho /2002, pp. 1-6.
40. *Idem, ibidem*, p. 4.

romance de Berger, em 1997, confirmaram o espaço conquistado.

A aprovação da crítica e aumentos de subvenção a partir de 1999 significaram carreiras mais longas para as próximas criações. *Mnemonic*, livremente inspirado em Spindler, e *Light*, baseado na novela de Lindgren, excursionaram em 2000. *The Noise of Time*, sobre a obra de Shostakovich, começou a excursionar em 2001, estreando em Londres no ano de 2002. *Mnemonic* mereceu nova montagem no ano de 2003, em homenagem póstuma a uma das atrizes do grupo. *Genoa*, outra criação do mesmo ano, com texto de Paravidino, foi sucedido por *Strange Poetry* que teve colaboração da Los Angeles Philarmonic Orchestra e *The Elephant Vanishes*, inspirado na obra de Haneki Murakami, ambos em 2004. Ainda neste ano, o grupo ensaiou *Medida Por Medida*, de Shakespeare.

Depois de muitos espetáculos, viagens e prêmios internacionais, o Complicité continua em transformação. Seus espetáculos, qualificados por Berger[41] como experiências teatrais que não conhecem fronteiras nem passaportes, mergulham em universos temáticos diversos: o ponto de vista da criança, a descoberta do amor, a percepção e os efeitos da música, a importância da memória e do tempo, os valores da civilidade e da barbárie, a violência policial nos protestos de Gênova em 2001 e o aspecto ilógico e enlouquecido do cotidiano moderno são alguns dos múltiplos pontos de partida do grupo. Apesar dos temas diversificados, o Complicité mantém uma unidade no modo como apresenta facetas (sombrias ou luminosas) da cultura e imaginário humanos, revividas por meio do jogo teatral. O jogo é o fator de mediação entre o estado de representação (de construção) e não representação (do aqui/agora do evento). "Estar em jogo" desloca a atenção da in-

41. John Berger, "Le Théatre de Complicité – Les Voies de la Création Collective", em *www.perso.wanadoo.fr/arte/complicite.htm*, ativo em 06 / julho/2002, pp. 1-3.

terpretação individual para as trocas entre os atores (enfatizando o brilho do conjunto), possibilita maior economia de recursos materiais (principalmente nas primeiras criações), traz para a cena o frescor da improvisação e evidencia o inesperado, que incita a participação ativa da platéia.

De fato, se a companhia já colaborou com algumas repetições com colaboradores muito diversos, seus princípios de criação permanecem idênticos – a pesquisa de pontos de convergência entre as diferentes mídias, a polifonia, da confluência de textos, de imagens, da música e da ação, tendo em vista a obtenção de um teatro que incomoda, vivo[42].

O Processo Colaborativo

O conceito principal de trabalho do Complicité é o processo criativo colaborativo, democraticamente capitaneado por um grupo de artistas em torno do qual circulam colaboradores de nacionalidades diversas – em alguns espetáculos, várias línguas nacionais aparecem misturadas. Também são característicos da companhia o resultado polifônico dos espetáculos, a recriação do modelo de texto dramático e a extensa atividade educativa.

Arden é diretora (óperas inclusive) e atriz da companhia, apesar de McBurney ser o diretor artístico do grupo. Houben (outro aluno de Lecoq) criou o Right Size, grupo de Teatro Físico em que atua e dirige, já tendo atuado no Complicité, e oferece *workshops* de Teatro Físico, algumas vezes junto com a companhia. Magni dá aulas, atua no grupo e já esteve no Shared Experience, na montagem de *Mother Courage & Her Children* (*Mãe Coragem e Seus Filhos*, de Brecht), cujo texto foi traduzido pelo mesmo tradutor de *Mr. Puntilla and his Man Matti*, montagem premiada do Right Size. A atividade múltipla dos membros da companhia e a liberdade com que estabelecem intercâmbios criativos com outros grupos são reflexos da prática colabo-

42. *Idem, ibidem*, p. 1.

rativa do Complicité, que nasce da idéia de participação democrática na criação do texto e do espetáculo. Conforme Arden, "Meu trabalho como atriz e diretora com o Theatre de Complicité foi centrado na idéia de um conjunto. [. . .] A maior parte dos espetáculos do Complicité são adaptados de textos já existentes e nascem através de um processo doloroso de improvisação e revisão"[43].

A criação de um conjunto coeso, preparado para a geração de uma obra em grupo é um processo lento e desafiador, que, no caso do Complicité, não encontra resguardo nas soluções de um dramaturgo ausente nos ensaios. O texto nos espetáculos depende das improvisações dos atores, mesmo quando o ponto de partida é um texto dramático já finalizado, como em *O Círculo de Giz Caucasiano*. Por isso, a companhia recorre também a adaptações de textos literários – *The Three Lives of Lucie Chabrol*, *Light* – e científicos – *Mnemonic* –, encontrando nessas obras fonte de inspiração e espaço para o processo de criação coletiva.

A elaboração de *Mnemonic*, baseado na obra de Spindler, exemplifica o processo: foram dez semanas de trabalho, desde as primeiras improvisações, a criação da estrutura dramática (encontro do cerne da narrativa), a revisão e seleção do material principal nas cenas criadas, até os primeiros ensaios abertos e a estréia. Segundo Berger,

> O processo colaborativo exige tempo, confiança, paciência, disponibilidade, concentração e criatividade. Através de leituras aprofundadas, da observação, da improvisação, a equipe de criação fundiu suas vivências, seus passados com a estória do Homem das Geleiras. Foi isso que criou um paralelo entre o pessoal e o científico[44].

No tipo de criação coletiva e processual do Complicité, o resultado do espetáculo não pode ser separado do processo de criação, quando todos compartilham dos estudos

43. Annabel Arden, "Interruptions", em *www.theatredance.ucdavis.edu/productions/interruptions*, ativo em 06 /julho/2002, 2001, pp. 1-3, s.n.
44. *Idem, Ibidem*, s.n.

sobre o tema e das explorações práticas. Como conseqüência, o jogo e a experimentação atravessam a etapa de construção e sobrevivem na cena. A polifonia que caracteriza os espetáculos – "Eles combinam imagens visuais, teatro físico, música, texto e estruturas não-lineares, como nenhuma outra companhia fez ultimamente", nas palavras de Millar[45] – é mais uma decorrência da manipulação conjunta dos conteúdos, imagens, personagens, textos, sons e movimentos surgidos no período de ensaios.

De acordo com Harper[46], a combinação especial entre texto e movimento dos espetáculos de Teatro Físico não consegue sobreviver nos (raros) registros escritos de processos colaborativos. "Theatre de Complicité, The San Francisco Mime Troupe e a Dell'Arte School são uma mostra das companhias cujas produções enfocam os assuntos relativos ao Teatro Físico, mas cujos registros escritos dos espetáculos não estão disponíveis"[47].

O Complicité, ao contrário, lançou edições dos textos das montagens de *Three Lives of Lucie Chabrol*, *The Street of Crocodiles* e *Mnemonic* (todas acessíveis no mercado), em que fica evidente a busca de uma dramaturgia diferenciada e de um tipo de registro escrito capaz de abranger a contento os aspectos visuais e materiais dos espetáculos. A necessidade de renovação do formato convencional do texto dramático, mesmo que ainda apresentando limitações, está compreendida nas publicações do grupo.

> Mãe *pega o livro de controle e o entrega para* Adela. Pai *captura o livro de volta quando ela passa.*
>
> *Adela* – Sr. Jacob, me entregue esse mês!
>
> *Pai* – Não, enquanto você não me entregar Agosto. . .

45. Gordon Millar, "Mnemonic – Theatre de Complicité at the Oxford Playhouse", em *www.dailyinfo.co.uk/reviews/theatre/mneminic.html*, ativo em 07/julho/2002, s.d, s.n., pp. 1-2.

46. Erin Harper, Birgitta Victorson & M. J. Kopolov, "Physical Theatre From the Woman's Perspective", em *www.pubweb.acns.nwu.edu/~rrosenbe/phystheatre.html*, ativo em 02/julho/2002, s.d., pp. 1-2.

47. *Idem, ibidem*, s. n.

Adela – Me dá. . .

Pai – Agosto. . .

Adela – Dá aqui. . .

Pai – Agosto. . .

Adela – Agora chega. Dê a ela.

O livro de controle é surrupiado por Mãe, *levado de* Assistente *a* Assistente *e de volta até* Pai. Adela *prontamente o toma de volta. O livro de controle ganha vida própria, em resposta às habilidades de transformação do* Pai. *O livro de controle voa longe das mãos de* Adela, *[passa] pelos* Assistentes, *embaixo da mesa, fazendo um círculo, terminando em* Joseph, *que o devolve ao* Pai. *Com todos na espera, o livro de controle balança para lá e para cá, até que o grupo é lançado com força na direção dos livros de controle dispostos pela sala.* Adela *é a única que não é afetada. A contragosto, ela pega seu balde e, junto com* Maria, *vai até a torneira. Os livros de controle agora dominam a todos. Então, os livros voam do fundo do palco para frente, de volta para* Pai, *em torno da mesa, acabando por finalizar – com a música – quando* Emil *senta-se em sua cadeira e os livros caem sobre ele.* Adela *bate seu balde na torneira. Todos a observam, enquanto ela retorna com raiva para o fogão.*

7 Agosto

A maturidade desordenada, feminina de Agosto expandiu-se em massas de bardanas enormes, impenetráveis. . . com suas línguas luxuriantes de folhagens carnudas. . . um emaranhado fechado de gramas, ervas daninhas e cardos estalando no calor da tarde. O jardim sonolento ressoava com os insetos. *Agosto.*

Adela *bate seu balde ao lado do fogão. Numa grande demonstração de paciência, ela abre o fogão e tira um livro de controle. Ela o atira sobre a mesa na frente de todo o grupo.*

Adela – Agosto![48]

As notas de *Street of Crocodiles*, de 1999, explicam a opção em manter no texto final os trechos da obra de Schulz que deram origens às cenas, mesmo quando sobreviveram apenas como inspiração para as improvisações, desaparecendo no espetáculo: os passos do processo devem perma-

48. Simon Mc Burney & Mark Wheatley, *The Street of Crocodiles*, Londres, Methuen Books, 1999, pp. 37-38.

necer registrados. Mas a apropriação do original não é nunca literal, uma vez que a companhia dedica-se a extrair o essencial da primeira obra, em termos de resgate das imagens – "paisagens imaginárias" – e da recriação das atmosferas. Na encenação de *Street of Crocodiles*, a imagem literária presente na frase de Schulz "The sleeping garden was resonant with flies", por exemplo, tornou-se uma revoada de livros de controle manipulados pelos atores, sugerindo insetos num vôo barulhento. No texto impresso, aparecem as indicações da ação corporal e o que ela pode sugerir.

Ao compararmos o espetáculo com o texto de *Street of Crocodiles*, lançado em paralelo à re-estréia em Londres, são evidentes as diferenças. A edição impressa, no entanto, esforça-se em obter (e alcança) um resultado original na roteirização dos trechos de movimentação sem texto, destacando a interdependência entre o texto dramático e o texto da cena, natural no tipo de processo de criação do grupo. O texto teatral, desse modo, adquire um *status* diverso do modelo convencional, caracterizando-se como uma empresa coletiva e em processo.

> Assim, este livro é mais o registro de um processo que texto para espetáculo; um mapa ao invés de uma peça. Uma peça é um lugar que precisa ser habitado; ao mesmo tempo origem e destino final, ligada a um determinado percurso. Um mapa indica uma paisagem, sugere uma multiplicidade de direções, mas não impõe qual você deveria tomar. Um mapa, apesar de maravilhoso, é um guia, não um local[49].

A influência do Complicité encontra explicação também no trabalho pedagógico da companhia. Praticamente todos os membros do grupo são professores nos *workshops* do grupo, atuando também nas escolas École Philippe Gaulier, em Londres – como Baur, Barnfather, Arden, Houben, Scott, Martinez e Magni – e École Jacques Lecoq, em Paris – a exemplo de Houben. Apesar de não levarem o nome de *physical*

49. *Idem, ibidem*, s.n.

theatre, todos os cursos envolvem aspectos da interpretação em relação à corporeidade do ator, com um vocabulário que pertence à mímica, à dança e ao teatro corporal, explorando o uso de máscaras, comédia física, música e canto coral, *clown*, ritmo, textos clássicos, criação de textos cênicos, improvisação com objetos e técnicas corporais aplicadas ao trabalho do ator – mímica, ioga, dança, movimento coral etc. Nos cursos do grupo, os integrantes da companhia reexaminam suas ferramentas criativas, ampliam a ação do grupo e disseminam a linguagem empregada por eles.

Com o sucesso comercial dos últimos anos, o Complicité passou a colaborar com companhias estrangeiras (em *The Elephant Vanishes*) e a criar espetáculos que envolvem orquestra, efeitos visuais complicados e produções dispendiosas. A dimensão espetacular das montagens tem aumentado, distanciando o grupo das peças de estréia, mais acanhadas em termos de recursos materiais. Mas, por enquanto, a companhia vem conseguindo manter sua força expressiva, que emerge da narração de estórias a partir das capacidades de transformação do corpo do ator e de objetos inanimados. As novas possibilidades de criação, por outro lado, apontam caminhos promissores, mesmo que perigosos. Afinal, não há exercício de liberdade sem correr-se o risco de uma má escolha. Nas palavras de McBurney, isso é sempre um bom sinal: " 'Venha trabalhar aqui', oferece o diretor artístico do teatro em Strasbourg. 'O que você quiser fazer'. Essa é a outra coisa que encontramos em todo lugar. Um desejo que compartilhemos o trabalho"[50].

Shared Experience

Para o British Council – organismo governamental dedicado à divulgação da cultura e arte inglesas dentro e

50. Simon McBurney, "Mnemonic", em *www.guardian.co.uk/arts/critic/review/o,1169,870613,00.html*, ativo em 10/abril/2004, s.n.

fora do Reino Unido –, os trabalhos do Shared Experience e do Complicité guardam semelhanças: os dois grupos estão situados na categoria de *Middle-Scale Touring Compa-nie* – grupos de porte médio, em relação aos teatros onde se apresentam, e sem teatro próprio –, com criações de *Physical/Visual Theatre* mediamente baseadas em texto. A analogia ainda pode ser levada mais adiante, além da classificação institucional. Assim como o Complicité, o Shared Experience caracteriza-se pelo processo colaborativo e pela pesquisa de uma teatralidade não naturalista, a partir da fusão entre fisicalidade e texto. "Empurrando o barco da teatralidade para além das amarras convencionais"[51] é a metáfora encontrada para caracterizar a perspectiva de experimentação com a linguagem teatral que tornou o grupo reconhecido. A proximidade entre os dois grupos é definida pelos próprios artistas envolvidos. Conforme revela o *site* da companhia, "Nancy Meckler, Polly Teale e a escritora Helen Edmundson desenvolveram a idéia do *story-telling*, no qual as vidas interiores daqueles em cena é tornada palpável fisicamente. As companhias mais semelhantes são o Cheek by Jowl e o Theatre de Complicité"[52].

A "experiência compartilhada", que dá nome ao grupo, faz referência à colaboração entre atores e espectadores e ao processo de criação, em que todos os artistas da equipe envolvem-se democraticamente. Criado em 1975, o Shared Experience desenvolveu espetáculos calcados num método de *story-telling*, responsável pelo alto poder de comunicação dos espetáculos. Conforme Gardner, "O trabalho pioneiro de Alfred [fundador do grupo] antecedeu a explosão do Teatro Físico. Mas foi sua sucessora Nancy Meckler (assim nomeada em 1988), juntamente com a escritora Helen Edmundson, quem desenvolveu a idéia do *story-telling* [...]"[53].

51. Lyn Gardner, "Shared Experience: Past & Present", em *www.setheatre.co.uk*, ativo em 02/julho/2002, 2000, pp. 1-2.

52. *Site* do Shared Experience, *www.sharedexperience.org.uk*, p. da *web*, s.n.

53. *Idem, ibidem*, p. 1.

O método, que se tornou característico do Teatro Físico, é baseado no ator-narrador e na construção de imagens, sons e textos para a narração de uma estória. Os atores trocam de personagens, criam a dimensão espacial da representação e conduzem a narrativa, sem utilizar muito mais do que os recursos expressivos do próprio corpo para estabelecer um diálogo vivo com a platéia.

O *story-telling* possibilita a transformação, para a cena, de textos dramatúrgicos clássicos e grandes romances, principais fontes para a dramaturgia do grupo. Uma das obras mais premiadas do Shared Experience, *War and Peace* (*Guerra e Paz*, de 1996), apresentava o épico de Tolstoi num espetáculo de quatro horas de duração, em que os atores representavam todos os personagens, num palco quase vazio. As montagens *A Passage to India* e *Gone to Earth*, ambas de 2004, repetem a pesquisa bem sucedida de encenar adaptações de obras literárias por meio do processo que o grupo chama de *physical story-telling*.

Gardner[54] considera também marcante na obra do grupo a discussão de gênero, em especial do papel social da mulher, abordado mais uma vez por meio de clássicos da literatura – como nos espetáculos *Anna Karenina* e *Jane Eyre* – e de textos teatrais – como em *The House of Bernarda Alba* (*A Casa de Bernarda Alba*), de Lorca.

Novos Cruzamentos

As companhias menores, algumas ainda em processo de amadurecimento no mercado profissional, apontam cruzamentos do Teatro Físico com outras áreas criativas, como as artes visuais, a comédia com fortes influências circenses, o teatro de *boulevard* e o circo novo.

Entre os grupos de Teatro Físico que atuam em teatros de menor escala, destacam-se o Clod Ensemble – grupo de

54. *Idem, ibidem.*

visual theatre, com espetáculos mais baseados no movimento do que no texto, que pesquisam a mistura entre fisicalidade e música –, o Forced Entertainment, o Impact Theatre, o Improbable Theatre – companhia de teatro de rua que pesquisa *story-telling*, teatro de bonecos e objetos e o uso de espaços públicos em espetáculos em que o texto tem menor espaço que o movimento –, o Told By an Idiot – fundado por John Wright, investiga o *clown* trágico[55] e o processo de criação em grupo, em espetáculos mediamente baseados no texto falado – e o Unlimited Theatre. O Spy Monkey, o Peepolikus e o Ridiculusmus são alguns dos grupos que encontram seus espaços na exploração da comédia física (*physical comedy*), com forte apelo popular.

O Forced Entertainment e o Impact Theatre enfocam a fusão do teatro corporal com as artes plástica. O Impact Theatre, que existiu de 1978 até 1986, construiu seu percurso na esteira das pesquisas sobre os limites entre a representação e o real, que alimentaram as performances de artes plásticas nos anos de 1960 e 1970. Quick[56] conta que os espetáculos do grupo – entre eles, *Dammerungstrasse 55*, de 1981, *Useful Voices* e *No Weapons For Mourning*, ambos de 1982, *Songs of the Clay*, de 1983, *The Carrier Frequency*, de 1984 e *An Imitation of Life*, de 1986 – investigavam a justaposição e o conflito entre a ficção e as materialidades dos corpos dos atores e do espaço de representação.

O Forced Entertainment, em atuação desde 1984, mistura fisicalidade, instalação, performance, vídeo e multimídia. Seu universo temático abrange aspectos da urbanidade e questiona o jogo entre *mimese* e realidade, na

55. O *clown* trágico é "a style of acting that attempts to find comedy in the darkest moments", ("é um estilo de encenação que procura encontrar comédia em momentos obscuros"), segundo brochura de divulgação dos cursos de John Wight, diretor da Told by an Idiot e da Trestle Theatre Company e professor da Middlesex University.

56. Andrew Quick, "Approaching the Real: Reality and Effects on the Play of Ficcion", em *Performance Research – On Illusion*, vol. 1, n. 3, Cardiff, Routledge, 1996, pp. 12-22.

Fig. 19: Ridiculusmus, The Exhibitionist, *com Jon Hough e David Woods.*

Fig. 20: Improbable Theatre, The Hanging Man, *com Lisa Hammond, Nick Haverson, Rick Katz, Catherine Marmier, Tim Preece, Rachel Spence e Ed Woodall. Foto de Keith Pattirson.*

vida e no teatro. "Quando a realidade se torna teatro, o que acontece ao próprio teatro?"[57], pergunta o grupo.

Club of No Regrets, de 1993, de acordo com o diretor Tim Etchell[58], é uma obra teatral que se constrói sobre os cacos dos gêneros ficcionais conhecidos, encontrando padrões narrativos próximos ao universo da música e ao espaço meditativo. *Nights in the* City, de 1995, reunia também pedaços de estórias, misturados como que ao acaso. *The Voices*, de 2003, juntava relatos de sonhos e desejos para o futuro dos cerca de vinte participantes. As outras criações do Forced Entertainment, entre elas *Speak Bitterness*, *Dirty Work*, de 1998, *Emmanuele Enchanted*, criado em 1992 e reapresentado em 2000, *First Night* de 2001, e *Showtime*, comprovam a liberdade do grupo na manipulação da linguagem teatral e sua relação provocativa com as expectativas de satisfação e compreensão da platéia.

Instructions for Forgetting, apresentado em 2004, incita o espectador a refletir sobre as vantagens e desvantagens causadas pela presença maciça da tecnologia no mundo contemporâneo. De acordo com McNulty[59], Etchells apresenta no espetáculo um "quase monólogo" multi-midiático, utilizando recursos áudio-visuais tão precários, a ponto de gerar desconforto e estranhamento em relação aos vídeos apresentados. Tamanha precariedade põe em xeque a crença disseminada de que a memória pode ser eternizada por imagens tecnológicas e que nossas experiências vivas serão, assim, preservadas de sua fugacidade. Etchells explicita o vazio comunicacional que a tecnologia traz para as relações humanas, deixando para o espectador resolver o dilema sobre se a tecnologia é alienante ou, de fato, aliada do homem (e do teatro).

Institute of Failure passa em revista a intransigência frente ao erro, que domina a produção teatral contemporânea. *The Travels*, de 2003, mistura relatos documentais de experiências dos atores em viagens reais (quando o material para

57. *Site* do British Council.
58. Etchels *apud* Quick, *op. cit.*
59. Charles McNulty, "Techno Dreams", em *www.vilagevoice.com/issues/0402/mcnulty.php* , ativo em 14/abril/2004, pp.1-2.

o espetáculo foi vivenciado, a partir de regras definidas como num jogo de tarefas) com a situação de representação do próprio evento "espetacular", estendendo as regras do jogo teatral para o momento anterior ao colocado pelo espaço-tempo da encenação. Dentro de seu estilo inquieto, Etchells confunde a noção de "presentidade" do evento teatral, deslocando ação e relato para lugares complexos e incomuns e provocando também a dilatação dos limites do Teatro Físico. Segundo Daniel, "Forced Entertainment não é conhecido como 'experimental' sem razão, e em *Dirty Work* eles empurram o barco adiante encenando uma peça que não tem personagem, ação, narrativa ou movimento. Tim Etchells denomina isso como: "um espetáculo que nunca acontece realmente"[60].

McCrea[61] enfatiza que existe hoje um número infindável de companhias voltadas para esse modo de fazer teatral no Reino Unido, sob a denominação de *community companies*, que corresponde aos grupos de pequena escala do British Council em termos de dimensões dos espetáculos, teatros e orçamentos.

> Praticamente toda companhia de teatro comunitário na Inglaterra trabalha com Teatro Físico. Eles são os grandes mobilizadores de Teatro Físico hoje. São companhias que recebem patrocínios baixos, um milhão ou dois milhões de libras por ano. Cheek by Jowl é um *community theatre company*, para você ter uma idéia. Shared Experience, Told by an Idiot: tudo *community theatre company*; devem ser 50 mil companhias na Inglaterra[62].

Steven Berkoff

McCrea[63] associa o momento fundador do Teatro Físico à explosão do teatro de Steven Berkoff no Reino Unido,

60. John Daniel, "Forced Entertainment – Dirty Work (Review)", em *Total Theatre: Mime, Physical Theatre & Visual Performance*, vol. 11, 1. ed., primavera de 1999, p. 25.
61. Robert McCrea, em entrevista pessoal realizada em 2002.
62. *Idem, ibidem.*
63. *Idem, ibidem.*

em fins dos anos de 1960. Com mais de sessenta anos de carreira, Berkoff atua, escreve e dirige, sendo comparado a autores-diretores da importância de Bob Wilson, Elizabeth LeCompte e Peter Sellars, a encenadores-coreógrafos como Richard Foreman, Emily Mann e Maria Irene Fornes e a *performers* como Lindsay Kemp – dançarino, diretor e mímico.

Apesar dos possíveis paralelos com outros criadores, Berkoff construiu um caminho único em que a estilização do corpo e da voz vem acompanhada de uma dramaturgia ao mesmo tempo poética (os textos são escritos em versos) e agressiva (com a vitalidade da língua falada no cotidiano das ruas). Essa qualidade ímpar, desdobrada num número extenso de criações, fez nascer um estilo, que é inspiração para outros artistas de teatro.

> Uma apresentação de alta habilidade. Levando o trabalho do que é ser ator até o máximo que se pode levar, afinando cada habilidade. É isso que era chamado Teatro Físico. Steven Berkoff é Teatro Físico: nada no palco, o ator tem que fazer tudo; melhor ainda se não tem nem luz. Tudo é o ator. Ele tem que fazer tudo sem apoios, suportes, música gravada, luz e cenário. [...] Foi tão inovador, que os grandes diretores [...] foram ver aquilo, ficaram doidos: – dá para fazer tudo isso?[64].

Berkoff estudou na escola Webber-Douglas, de base stanislavskiana, no Laban School of Dance, na City Literary Institute, onde ensinavam professores formados por Lecoq, e com este, em Paris. Trabalhou como ator em companhias de repertório, até fundar a London Theatre Group (L.T.D.), em 1968, quando fundamentou as intenções que ainda norteiam suas criações na East Production, sua atual companhia: "Expressar teatro nas formas mais vitais imagináveis; atuar no máximo possível do próprio poder com todos os meios disponíveis. Ou seja, através da palavra falada, do gesto, da mímica e da música. Às vezes, a ênfase em um, às vezes, em outro"[65].

64. *Idem, ibidem.*
65. Craig Rosen, *Creating the Berkovian Aesthetic*, Ph.D. Dissertation, em *www.ianfisher.com-sbdis3.html*, ativo em 21/julho/2002, p. 2.

Em *Theatre Manifestoes*, escrito por Berkoff em 1978, encontra-se resumida a síntese contraditória que é pilar da sua criação: realizar a somatória dos aspectos espiritual (inspirado em Artaud) e intelectual (inspirado em Brecht) do espetáculo teatral; bem como relacionar a ação ao pensamento e o pensamento ao movimento. O mote encontrou sua síntese na frase: "Toda atuação, de qualquer modo, é em busca de si mesmo"[66]. Para o *performer* inglês, a finalidade das muitas contradições que, como esta, estão presentes em seus espetáculos – palavras em contraste com a mímica, movimento coreográfico em contraste com a improvisação e controle racional da interpretação em contraste com a espontaneidade e virulência do ator – é oferecer melhores instrumentos ao ator para alcançar a totalidade humana, expressa no mundo tanto em sons quanto em imagens.

Ao eleger o objetivo de instrumentalizar o ator no seu maior grau de expressividade e vitalidade criativa, Berkoff permite-se avançar as fronteiras que separam as artes. Sua obra pode ser caracterizada como uma versão singular da mímica pós-moderna que, na linhagem de Barrault e Lecoq, reinventa o teatro de movimentos, fundindo a ele elementos da dança, da performance e do cinema, ao mesmo tempo em que resgata formas da tradição teatral, como o teatro de bonecos, o circo e as máscaras da *commedia dell'arte*.[67]

Em seu primeiro espetáculo de destaque, uma adaptação de 1967 de *In The Penal Colony* (*Na Colônia Penal*), de Kafka, Berkoff retrata o humano em seu aspecto mais agressivo e apaixonado, numa fábula sobre tortura e sofrimento. A produção causou forte impacto, em decorrência da entrega física e emocional dos atores, apesar da estilização na interpretação e na encenação. Conforme Piggott, "Ele dirige uma forma teatral que criou sozinho. E o entendimento detalhado que ele tem de como libertar a fisicalidade do ator, de como incendiar uma fornalha dentro dele tão enorme a ponto de

66. Berkoff *apud* Craig Rosen, *op. cit.*, pp. 20-21.
67. Lust *apud* Craig Rosen, *op. cit.*

Fig. 21: Berkhoff, One man dog.

queimar um buraco no palco, possibilita a qualquer intérprete merecedor desse tempero a atuação da sua vida"[68].

A força da interpretação vem integrada ao todo da encenação. Numa forma cênica que Pugliano[69] chama de Teatro Total, o artista inglês inaugurou um tipo de encenação não-naturalista onde o palco, quase vazio de elementos cenográficos, é o espaço em que os atores criam a estória, com a utilização de gestos, mímica, sons e palavras. "As pessoas gostam de gestos; é por isso que elas vão ao teatro"[70], afirma uma das personagens de Berkoff em *The Messiah: Scenes From a Crucifixion.* O encontro com a gestualidade, no entanto, não ocorre meramente em nome do prazer estéti-

68. Gillian Piggott, "Brilliant Berkoff – Croydon Adviser", 18 de Junho de 1999, review of East at Croydon Theatre, em *www.east-productions.demon.co.uk*, ativo em 23/julho/2002, pp. 1-2.

69. Francesco Pugliano, "East – Review, Asti Festival", 21 de Junho de 1999", em *www.east-productions.demon.co.uk,* ativo em 23/julho/2002, pp. 4-5.

70. Ian Fisher, em *www.ianfisher.com-sb13.html,* ativo em 21/junho/2002, pp. 1-14.

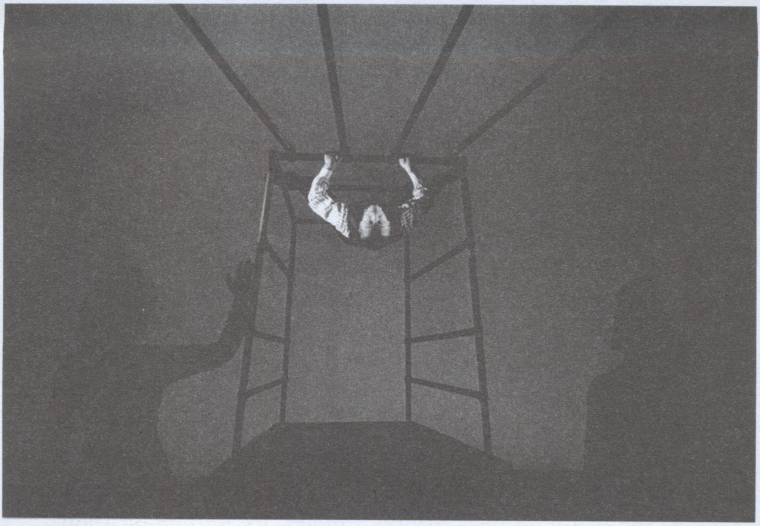


Fig. 22: Berkhoff, Metamorphosis.

co, mas tem a incumbência de constituir uma experiência teatral que viabilize a revelação da estrutura fortemente classista da sociedade inglesa, revoltosa e explodindo por meio de uma fisicalidade incontrolavelmente expressiva.

Embora ilumine os meandros emocionais e psíquicos das personagens – como mostra sua leitura de Joseph K, personagem de *A Metamorfose*, de Kafka –, Berkoff cria um teatro que se aproxima das tintas do expressionismo, do circo e do *music hall*; com um excesso em nada semelhante ao teatro psicológico e igualmente distante da moderação e frieza associadas ao comportamento inglês típico[71]. Apesar do exagero, o desenho das personagens abre caminho para que a platéia se reconheça na humanidade presente não apenas na criatura ficcional, mas também no ator que a interpreta. O caminho da identificação é, muitas vezes, o riso, que nasce do estabelecimento da caracterização nos limites entre a sátira (levemente exterior) e a potência ar-

71. Craig Rosen, *op. cit.*

quetípica da máscara (na dimensão da personagem trágica grega e da máscara da comédia italiana).

> A atuação Berkofiana, na sua melhor acepção, é atuar com uma "piscadela e um aceno", ou como Lust descreve muito do teatro de movimento influenciado por Lecoq: "uma paródia de si mesmo". Esta convenção estabelece uma transparência, de tal forma que a platéia pode ver através da personagem até o ator. Com sorte, platéia e ator permanecem conscientes deste processo[72].

A dramaturgia de Berkoff, composta por textos originais e adaptações de grandes clássicos da literatura (inclusive, a dramática), busca trazer para a cena a mesma totalidade humana. Apesar do sucesso de suas peças, Berkoff é considerado um artista alternativo, em decorrência de seus temas controversos e das posições políticas assumidas por ele. Sua primeira peça original, *Blood Accusation,* de 1966, discutia o anti-semitismo na Inglaterra do século XIII. O primeiro texto de repercussão, *East Ellegy for the East End and Its Energetic Waste*, desde a estréia, em 1975, no Festival de Edimburgo, é considerado um dos textos mais importantes do conjunto de sua obra. *East* exemplifica a qualidade particular do teatro de Berkoff: é episódica e escrita em *cockney* – uma variação do inglês, usada pelas classes mais baixas de Londres –, com uma estrutura em versos inspirada em Shakespeare. Segundo Piggott, "Como Berkoff alcança seu resultado? Ele usa a abstração do Teatro Físico (oposto ao naturalismo) e o verso (oposto à prosa) – e, paradoxalmente, cristaliza a realidade e comicidade da cultura das classes trabalhadoras muito mais poderosamente que cem episódios de *East Enders* (novela de TV) jamais poderiam"[73].

As três peças seguintes confirmaram a preocupação com a discussão das relações sociais, trazendo um olhar pouco condescendente com as estruturas dominantes. *West*

72. *Idem, ibidem*, p. 6.
73. Gillian Piggott, *op. cit.*, em página da *web*.

or Wellcome to Dalston Junction desenvolve os mesmos personagens da primeira peça (parecidos com os de *Henry V*, de Shakespeare). *Greek*, de 1980, mistura mímica e coro grego, numa espécie de *Édipo Rei* contemporâneo. *Decadence*, de 1981, teve uma encenação menos baseada no excesso de movimentos e com um elenco mais enxuto, qualidades já presentes em *Édipo Rei*.

As produções seguintes trouxeram reinvenções do estilo de Berkoff. *Sink the Belgramo* fala sobre a Guerra das Malvinas (ou Falklands). *Massage*, que estreou em 1997, é uma comédia sexual em que Berkoff interpreta uma prostituta. *Lunch*, de 1983, mereceu uma continuação em *The Bow of Ulisses*, de 2001. Em *Acapulco*, a inspiração veio do universo de Hollywood, incluindo indicações para um estilo de interpretação mais afeito ao naturalismo. *Kvetch*, *Miss Julie Versus Expressionism*, *Sturm und Drang or Confessions of a Cad!*, *Brighton Beach Scumbags*, *Dahling You Were Marvellous* (escrita para TV) e *Ritual in Blood* são outros textos de sua autoria.

The Messiah: Scenes From a Crucifixion, chamada também de *Impression of a Crucifixion on the Minder of Jesus Christ*, foi apresentada pela primeira vez em 2000, e *The Secret Love of Ophelia*, escrita na forma epistolar (de cartas trocadas entre Hamlet e Ofélia), começou sua carreira em 2001, mesmo ano de *Ritual in Blood*. Em 2004, Berkoff escreveu e dirigiu *Sit and Shiver*, em Los Angeles.

Os monólogos *Dog or Pitbull* (em que interpreta o cachorro e o dono), *Harry's Christmas*, *Actor* – quatorze conversas telefônicas sobre as agruras da profissão de ator – e *Shakespeare's Villains* sintetizam a solução de Berkoff para a soma entre fisicalidade e texto. Grande parte dos textos está publicada, bem como seus livros de crônicas e uma autobiografia (*Free Association*).

As adaptações para teatro das obras de Kafka – *In the Penal Colony* (*Na Colônia Penal*), de 1968; *The Trial* (*O Processo*), de 1970; *Metamorphosis* (*A Metamorfose*), de 1969; *The Judgement* (*O Julgamento*), *Knock at the Mannor*

Gate, *The Bucket Rider* – e Shakespeare – *Hamlet*, *Richard III*, *Coriolannus* e *Shakespeare's Villains* – trouxeram reconhecimento para Berkoff, e não apenas no Reino Unido. Outras inspirações nasceram dos universos de Poe, como *The Tell-Tale Heart*, uma leitura performática e *The Fall of the House of Usher*, de 1974; Oscar Wilde, *Salome*, de 1988; Ésquilo, *Agamemnon*, de 1977; e Sófocles, *Oedipus*, escrito em 2000 e inédito até 2004. Mais do que adaptações, os textos são recriações que trazem fôlego novo e extremamente teatral para as obras originais.

A criação dramatúrgica de Berkoff está intimamente ligada ao trabalho de atuação, direção e até mesmo de produção. Esse cruzamento de funções é resultado da sua prática teatral, multidisciplinar e sempre autoral, à maneira das formas teatrais centradas no ator, como a *commedia dell'arte*, e dos grandes atores-empresários, como Kean e Olivier. Mais uma vez as influências de Copeau, Barrault e Lecoq se fazem presentes, traduzidas num investimento na eficiência criativa do ator dentro e fora da cena e na presença marcante do intérprete em todas as etapas do processo. "Eu escolhi e encenei *Hamlet* com uma simplicidade total, como se nós estivéssemos dissecando a peça sob as luzes de uma sala de cirurgia. Apesar de eu ter atuado, foi uma concepção de diretor"[74], afirma Berkoff.

A liberdade e o controle preciso na manipulação das ferramentas expressivas do ator e dos elementos teatrais da cena resultaram no trabalho de Berkoff, numa mistura que espelha as estratégias e os recursos do Teatro Físico. Seu repertório abrange improvisação, movimento estilizado, uso da voz num registro não-realista, mímica, mistura dos gêneros cômico e dramático, rompimento da quarta parede e virulência corporal e emocional. O Teatro Físico de Berkoff alcançou um alto grau de refinamento da linguagem, evidente nas inúmeras formas encontradas por ele para a colaboração entre som e movimento: criação de sonori-

74. Berkoff *apud* Ian Fisher, em site já citado.

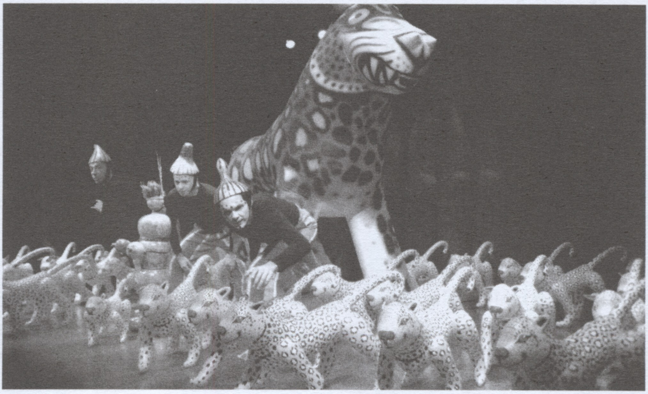
dades literais, composição de paisagens sonoras, movimentos em velocidade alterada, seqüências coreográficas, rimas, fala ordinária, canto, corpos representando elementos de cena, elocução e movimentação em coro são alguns exemplos dos procedimentos que emprega.

> A chave para a problemática Berkofiana é sua habilidade de unir palavras e gestos. Linguagem se torna ação, em oposição a substituto para ação. Às vezes, ele empurra um texto estilizado para a fronteira da compreensão, através de uma fala muito formalizada. A técnica de Berkoff é unicamente sua, mesmo que se alinhe à prática teatral contemporânea: "a mímica pós-moderna também incorpora um campo mais amplo de expressão física e verbal, incluindo movimento para os atores e o uso de objetos e voz."[75]

Berkoff e Shakespeare foram os autores mais encenados na edição de 2000 do Fringe (Mostra Paralela) do Festival de Edimburgo; o que indica a extensão da influência de Berkoff no teatro experimental realizado hoje na Europa. Gardner[76] nota a presença do teatro de Berkoff nos espetáculos dos grupos de Teatro Físico inglês Complicité e Frantic Assembly. Frente a comparações desse tipo, Berkoff afirma sem modéstia que "Eles são todos versões aguadas de mim mesmo"[77].

Certamente, as gerações posteriores aos anos de 1960 conhecem e devem tributos ao trabalho de Berkoff. No entanto, afirmá-lo como a principal influência para as criações mais recentes de Teatro Físico seria pecar por generalização, o que desacreditaria os casos em que isso realmente ocorre. É mais provável que a razão da semelhança de propostas de alguns criadores envolvidos com esse modo de fazer teatral esteja nas raízes comuns a todos, na tradição de Decroux e seus continuadores.

75. Craig Rosen, *op. cit.*, p. 11.
76. Lyn Gardner, "Shared Experience: Past & Present", em *www.setheatre.co.uk* , ativo em 02/julho/2002, pp. 1-2.
77. Berkoff *apud* Craig Rosen, *op. cit.*, cap. IV, p. 5.



GRUPOS E CRIADORES NO BRASIL

Delimitando a Cena Nacional

Existe um Teatro Físico nacional? Seria ele apenas uma reprodução de modelos estrangeiros? O recorte aqui desenvolvido pretende enfocar a produção realizada em São Paulo, nas últimas décadas do século XX, não se preocupando em compará-la a de outras regiões brasileiras, atividade por demais extensa para o momento. Não se trata, portanto, de um mapeamento amplo dos espetáculos de teatro corporal, mas da observação de alguns exemplos significativos. A fim de objetivar o recorte escolhido, preferiu-se isolar os grupos premiados desde a primeira edição do Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico/Visual, realizado em 1994, na capital paulista.

Fig. 23: Pia Fraus, Bichos do Brasil*, com Beto Lima, Ricardo Iazetta e Beto Andretta. Foto de Paquito.*

São Paulo assemelha-se a Londres na maneira como centralizam atividades de formação, produção e consumo de artes cênicas.

O termo Teatro Físico surgiu no Brasil importado da Europa, descrevendo espetáculos com forte semelhança a produção de teatro corporal e visual feita no velho continente. O festival foi o primeiro evento nacional a empregar oficialmente o termo, inaugurando sua utilização na mídia brasileira. De acordo com Melo[1], o *physical theatre* havia despertado a atenção dos programadores culturais da Cultura no Festival de Edimburgo, onde eram garimpados espetáculos para futuras apresentações no Brasil.

> Quando eu cheguei lá em 1993, já existia essa divisão no catálogo do Festival de Edimburgo [. . .]. Aparentemente, a divisão é feita para identificar um teatro que não precisa de um texto para ser compreendido: tem uma série de ações físicas que levam a uma série de emoções ou a montar uma estória, mas sem necessariamente utilizar técnica de dança; sem ter a coreografia ou a partitura dos passos de dança[2].

Antes de 1993, algumas companhias londrinas e australianas de Teatro Físico já haviam se apresentado no Brasil, em temporadas curtas – David Glass, no Sesc Pompéia e Berkoff, durante o Festival Internacional promovido por Ruth Escobar, por exemplo –, mas o termo ainda não havia merecido destaque até 1994. Melo[3]narra que os organizadores do Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico/Visual em São Paulo, a partir da observação dos espetáculos, formularam uma síntese conceitual particular, que traduzia aspectos artísticos e mercadológicos. Os programadores encontraram nos espetáculos de teatro corporal e visual uma variedade de obras que não dependia da compreensão do texto, com o potencial de atingir no Brasil um público mais numeroso e popular. No termo *physical theatre*, esta-

1. Laerte Melo, Entrevista Pessoal, 05 /julho/2002.
2. *Idem, ibidem.*
3. *Idem, ibidem.*

va também uma "marca" capaz de mobilizar o interesse dos artistas, do público e da mídia.

Ele (o Teatro Físico) trouxe um público maior para o teatro; gente que acha teatro chato e vem ver isso e fala: "nossa, não é chato!" Eu vi coisas horríveis em termos de marketing; gente que achava que era um espetáculo de ginástica. Foi numa matéria de jornal, que dizia: "Agora, os esportistas também têm um espaço no teatro, por conta da virtuose do ator, que também é um atleta..." É horrível, mas isso chamava um público que nunca pensou em pisar num teatro. Acho que o festival abriu um espaço para criar novos grupos e aumentou a comunicação entre dois povos, Grã Bretanha e Brasil[4].

Com o acréscimo de "visual" no nome do festival[5], ampliou-se a gama de grupos inscritos, já que, em 1994, dizer apenas "Teatro Físico", sem maiores explicações, poderia afugentar candidatos importantes da seleção: "O XPTO, por exemplo, é um grupo que faz um teatro visual belíssimo. Na época, a gente não sabia se podia considerar Teatro Físico. Mas teatro visual, com certeza", enfatiza Melo[6]. Temas universais, experimentação de qualidade, consistência de proposta e forte apelo visual foram os critérios de escolha. Mas a especificidade da realidade nacional logo se impôs, como era inevitável.

Não tinha tanta gente fazendo o Teatro Físico, em relação a hoje. Então, chamamos algumas pessoas, alguns nomes do teatro que tinham e têm credibilidade no meio para fazer consultoria e ajudar na seleção dos grupos. Anunciamos na imprensa que estávamos fazendo o Festival, recebemos por volta de umas cinqüenta fitas. Todo o tipo de trabalho, que o termo não era conhecido, então todo o mundo achava que podia estar fazendo Teatro Físico. Algumas companhias de dança, dança-teatro e coisa e tal se inscreveram. Selecionamos cerca de cinco companhias[7].

4. *Idem, ibidem.*

5. A mesma junção é realizada pelo Bristish Council, indicando a dificuldade em separar os grupos de Teatro Físico a partir das ênfases (na visualidade dos elementos da cena ou no movimento corporal) de suas obras.

6. *Idem, ibidem.*

7. *Idem, ibidem.*

O Cobrador, dirigido por Beth Lopes, foi o primeiro espetáculo premiado, merecendo o papel de representante da produção nacional em Londres, para onde viajou em 1995. Em 1996, *Flor de Obsessão*, com o Pia Fraus, direção de Francisco Medeiros da adaptação da obra de Nelson Rodrigues para teatro de bonecos e formas animadas, foi o premiado, viajando para Edimburgo. A temporada internacional ocorreu em 1997.

> Mais Teatro Físico ainda, sem palavra nenhuma; *O Cobrador* tinha texto. Foi um sucesso absoluto de público e de crítica; eles ganharam o Angel, que é um prêmio do jornal *The Harold*, como melhor companhia estrangeira. Os ingleses falavam muito de um Teatro Físico com uma carga de sensualidade que eles nunca tinham visto. Eram três homens, fazendo mulheres inclusive[8].

A edição de 1998 premiou o espetáculo *Deadly*, criado por Rodrigo Matheus, com coreografias de Sandro Borelli. *Deadly* excursionou pelo Reino Unido no ano seguinte, quando recebeu no Festival de Edimburgo o prêmio Total Award, como melhor espetáculo de Teatro Físico segundo a escolha do público. Na edição de 2000, empataram em primeiro lugar dois espetáculos dirigidos por Beth Lopes, *Em Lugar Algum* e *Lado B*, que viajaram em 2001. Desde então, o Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico/Visual foi suspenso, por motivos de redirecionamento orçamentário.

Melo[9] percebe, desde a inauguração do Festival, uma ampliação do uso do termo no Brasil, em paralelo ao seu declínio na Europa, onde já surgem novos nomes para designar grupos que produzem espetáculos de teatro corporal e visual "mais especializados", ou seja, com características técnicas muito mais específicas. Esse é o caso dos espetáculos que utilizam o trapézio: apesar de há alguns anos estarem incluídas na descrição do Teatro Físico, hoje essas

8. *Idem, ibidem.*
9. *Idem, ibidem.*

produções merecem na mídia a nova denominação de Teatro Aéreo. Mídia e criadores encontram nos novos nomes a possibilidade de trazer de volta o interesse para um tipo de criação que reconheceu seu ápice mercadológico nos anos de 1980 e 1990, quando foi intensamente explorada, até perder espaço "comercial" no final da década de 1990.

Passados já mais de vinte anos de emprego do termo, mesmo sob a égide do *Physical Theatre*, a produção internacional tem se diferenciado e especializado, por conseqüência da maturação dos grupos. Após a explosão nos anos de 1980, algumas companhias retomaram, em fins da década de 1990, espetáculos em que predomina o texto – para Melo, em busca da potência dramática e emocional da personagem, dissolvida no teatro corporal. Grupos como o Right Size, em que os atores têm hoje entre quarenta e cinqüenta anos de idade, apostam na visualidade, mas sem abusar de uma fisicalidade exaustiva, talvez cedendo aos limites impostos pelo próprio corpo.

> O Teatro Físico, visual, aéreo, ficou mais para quem já vem com uma preparação física para isso. Veja só o futebol hoje em dia: o preparo físico conta muito mais para um jogador de futebol do que a arte de jogar bola. Então, o Teatro Físico também se especializou tanto que o ator que não vinha de uma preparação física anterior [...], hoje, não tem espaço num grupo com essa formação[10].

O Teatro Físico conhecido no Brasil nos anos de 1990 também difere dos pressupostos das companhias inglesas que divulgaram o termo nos anos de 1970 e 1980; mudança que, entretanto, não pode ser considerada um esvaziamento de proposta. A transformação nos resultados espetaculares indica a vitalidade das produções – a fórmula do Teatro Físico não está pronta para ser copiada, nem isolada no tempo e espaço – enquanto que as novas medidas de desafio físico revelam as várias direções para

10. *Idem, ibidem.*

onde a expressividade do corpo pode caminhar – do mesmo modo que o movimento humano apresenta muitas variáveis de força e velocidade, ou um maior ou menor emprego do espaço –, sem ferir o conceito de fisicalidade desse modo de fazer teatral.

Se o Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico/Visual divulgou o termo nas mídias de comunicação de massa, não forjou o surgimento de um tipo de trabalho completamente desconhecido no Brasil. A maturidade e o reconhecimento alcançado pelas produções nacionais no circuito internacional comprovam a existência de artistas brasileiros preocupados com a criação de um teatro corporal e visual diferenciado, mesmo antes da década de 1990. Melo[11], que relaciona o termo ao teatro de Berkoff, reconhece em Denise Stoklos uma matriz nacional.

> O Berkoff veio pelo Conselho Britânico no Festival da Ruth Escobar. [. . .] Depois o Conselho trouxe o David Glass mais uma vez, com o espetáculo *Gommenghast.* [. . .] Isso deixa claro que existia esse teatro não só pelo Berkoff ou pelo que o Glass tinha feito antes, mas que isso era uma tendência. Aí a gente identificou aqui no Brasil uma coisa parecida, que é a Denise Stoklos. A imprensa inglesa chama a Denise de "o feminino do Berkoff". Ou melhor: que o Berkoff é o masculino da Denise; uma referência legal que eu vi em Edimburgo, quando o Berkoff estreou um espetáculo chamado *Massage*[12].

Antes de discutir a semelhança entre Stoklos e Berkoff, cumpre avaliar o conjunto de elementos que resulta dos exemplos de Teatro Físico nacional selecionados pelos curadores do primeiro evento nomeadamente voltado para o Teatro Físico brasileiro.

11. *Idem, ibidem.*
12. *Idem, ibidem.*

Beth Lopes

Beth Lopes começou a dirigir em São Paulo, em 1988, no grupo Cia. de Teatro em Quadrinhos, núcleo surgido no Grupo de Arte Boi Voador, dando continuidade à carreira anterior de diretora em Santa Maria, Rio Grande do Sul. Ao lado do trabalho criativo, desenvolveu pesquisas acadêmicas sobre o teatro experimental brasileiro dos anos de 1980 e sobre os aspectos técnicos e sociais do bufão.

De acordo com Lopes[13], a conexão entre palavra e ação sempre norteou seu trabalho, tanto na criação como na pedagogia teatral. A mesma preocupação orientou a escolha dos cursos que freqüentou: mímica com alunos de Decroux na Ècole de Mimodrame, em Paris; treinamento corporal com Pagneux; bufão e *clown* com Gaulier; consciência corporal com Klauss Vianna e teatro antropológico com os atores do Odin Teatret. Os espetáculos que dirigiu foram espaço de experimentação da mesma questão.

> *O Silêncio* foi o máximo de equilíbrio entre palavra e texto. Em *Plano B*, entrava ação, pouquíssimo texto e circo. Esse trabalho foi para o Festival em Edimburgo, como Teatro Físico. Outro trabalho que foi junto, *Em Lugar Algum*, que venceu o concurso aqui, era baseado no (livro) *Tempo de Despertar*, de Oliver Sachs. [. . .] *O Cobrador* foi o primeiro com essa feição. Ele foi feito em 1990, mas viajou em 1996 para Londres[14].

À Margem da Vida, texto de Tennessee Williams, talvez seja o espetáculo da diretora menos voltado para a pesquisa de movimentos, diferenciando-se das criações realizadas na Cia. de Teatro em Quadrinhos e da parceria com a diretora, coreógrafa e bailarina Renata Melo, em *Slices*

13. Beth Lopes, Entrevista Pessoal, 20/dezembro/2001.
14. *Idem, ibidem.*

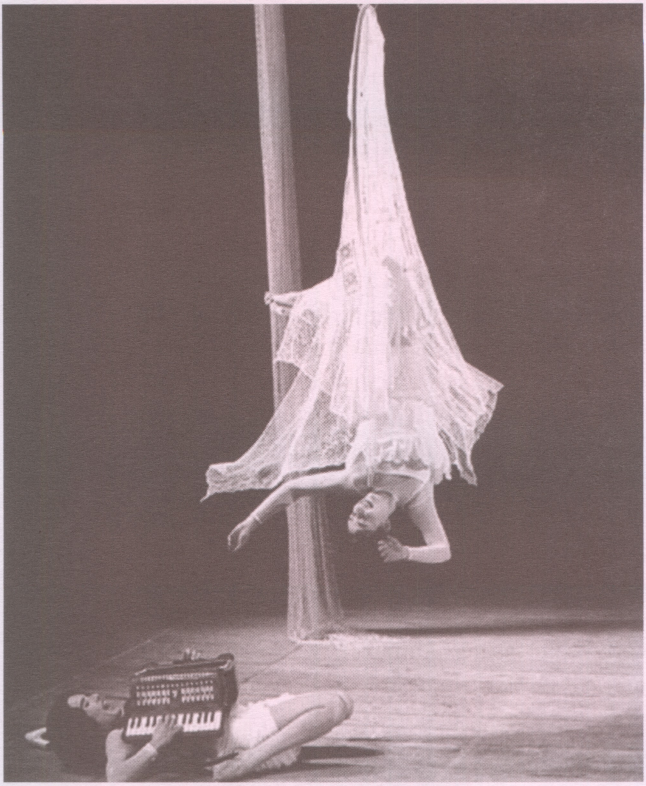


Fig. 24: Beth Lopes, Plano B. , *com Ziza Brizola. Direção de Beth Lopes. Foto de Carlos Gueller.*

Fig. 25: Beth Lopes, O Cobrador, *com Bel Kovarick e Lui Strassbourg. Direção de Beth Lopes, 1990. Foto de Luiz Cersósimo.*

of Life. *Os Brutos Também Amam*, de Luís Cabral, as duas produções de 1997, *Violeta Vitta*, de Cabral e *No Olho da Rua* – reunião de vinte estórias sobre a cidade, com texto de Cabral e Ricardo Soares –, *Silêncio*, de Peter Handke, apresentado em 2000, *O Jantar*, de Cabral, de 2001, *Bis*, texto de Cabral, de 2002, *Piratas do Tietê – O Filme*, texto de Paulo Rogério Lopes para os quadrinhos de Laerte, com a Cia. La Mínima, encenado em 2003, também trazem uma preocupação mais "corporal". *Quatro Estações*, estreado em 2004, reuniu textos de quatro autores – Marçal Aquino, Luiz Cabral, Dora Castellar e Ricardo Soares –, um para cada estação do ano, dando destaque para a ligação entre eles, construída pela "dramaturgia da cena".

O Cobrador, inspirado em Rubem Fonseca e *Plano B*, com a Cia. Linhas Aéreas, baseado em *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, foram premiados no Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico/Visual na sua primeira e quarta edições, respectivamente. Premiado no Festival Internacional de Nanterre, na França, e no mesmo Festival da Cultura Inglesa, *Em Lugar Algum*, com o grupo Em Companhia de Estranhos, de acordo com Robertson[15], é um exemplar brasileiro de Teatro Físico sensual: "Dança, movimento, luz, cor, figurinos e música, tudo estabelece uma aura de encantamento, enquanto identidades são reconquistadas e sentimentos de desejo sexual, desmascarados"[16].

Para Lopes, o que aproxima suas criações desse modo de fazer teatral é a busca por uma "tradução corporal do drama", pesquisa da ação física entrelaçada à narrativa que em seus espetáculos fundamenta o trabalho do ator. Essa ênfase na gestualidade é atingida com o emprego da mímica, em *O Cobrador*, dos aéreos, em *Plano B*, do gestual da dança balinesa, em *São Paulo É Uma Festa* e outras técnicas e linguagens que instrumentalizam o ator e proporcionam

15. Julia Robertson, "Trip to the Far Side", em *The Scotsman*, 23 ago. 2001, p. 5.
16. *Idem, ibidem*.

destaque ao corpo e ao movimento. A construção de uma teatralidade não naturalista baseada no ator, orienta tanto a geração da linguagem de interpretação quanto a criação da cena. O mesmo treinamento sobre as ações físicas é desenvolvido, com algumas variações, com alunos e atores profissionais.

> Quando eu trabalho com os alunos, eu procuro não levá-los para nenhuma linguagem específica que eu queira, mas fazê-los perceber a importância da presença cênica, o que você precisa enquanto ator para conseguir se comunicar para o espectador: quais os recursos, o que é técnica, o que é espontâneo, como se improvisa, como olhar e se deslocar pelo espaço. Faço ele reconhecer o que é ação física, que no meu entender é o grande eixo, a grande linha que permeia qualquer trabalho de atuação[17].

O termo Teatro Físico, no entanto, não faz jus à sua intenção de cruzar livremente diversas linguagens artísticas: "Eu nunca me denominei assim; acho o termo simpático, mas é limitante, assim como toda terminologia. Eu gosto de trabalhar na fronteira de linguagens, mas não sei se o Teatro Físico exprime exatamente isso"[18], diz a diretora. Por outro lado, Lopes encontrou no termo uma identidade até então desconhecida no mercado nacional, capaz de qualificar suas experimentações fronteiriças. A classificação abriu portas para o grupo, numa apropriação conseqüente, já que o cruzamento de linguagens, a busca das relações entre texto, emoção, movimento e visualidade, o tipo de treinamento corporal realizado para a construção das partituras físicas e vocais e o rompimento com as formas dramáticas convencionais, que vêm caracterizando a pesquisa da diretora, identificam também os processos de Teatro Físico.

Apesar da importância da comunicação não-verbal em seus espetáculos, Lopes não abre mão da narratividade dra-

17. Beth Lopes, em entrevista pessoal citada.
18. *Idem, ibidem.*

mática. As criações enfocam a tensão entre palavra e ação corporal e exploram as possibilidades teatrais de textos em suas manifestações épicas, por exemplo, em *Os Brutos Também Amam*, baseado nos faroestes, lírica e dramática, em *O Silêncio* e *Cartas de Ofélia*, de Berkoff. Além disso, tomam como ponto de partida desde cartas (*Correspondências*, dirigida no curso de Artes Cênicas da ECA), passando por obras da literatura (*Em Lugar Algum*, baseado no livro de Oliver Sachs e *Merlin*, baseado em Dorst), até quadrinhos (*Piratas do Tietê*).

Os recursos dramáticos do texto, no entanto, não devem sobrepujar o jogo dos atores em cena. Para isso, o texto serve como pretexto e não como fator norteador (e limitador) da encenação. Em *Quatro Estações*, a apropriação do material textual foi feita com a construção em paralelo de uma "dramaturgia da e pela memória"[19], que nasceu da elaboração com os atores de alegorias visuais, baseadas na memória pessoal, encarregadas de costurar os diversos textos e autores.

Também diferentemente da narrativa dramática mais convencional, no teatro de Lopes a personagem psicológica cede lugar a uma espécie de *persona*, que evidencia a existência do ator na personagem: "seres ficcionais, como os seres de um romance. Eu fico pensando muito no romance como uma estrutura tanto pessoal (da vivência do ator) quanto das ações desses seres ficcionais"[20]. A estratégia é mais uma ênfase no rompimento com o realismo do teatro mais tradicional.

Além da semelhança na manipulação dos elementos narrativos, também a dinâmica de criação colaborativa dos espetáculos de Lopes encontra familiaridade com o Teatro Físico, em que o diretor alimenta os processos criativos, mas não impõe certezas a seus parceiros de criação. Embora preocupada em gerar uma obra cuja assinatura seja co-

19. Beth Lopes *apud* Paula Unger, "Beth Lopes: Por Um Teatro Mais Livre", em *www.bb.com.br/appbb/portal/bb/cc/ent.html*, ativo em 14/abril/2004, p. 1.

20. Beth Lopes, em entrevista pessoal citada.

letiva, a diretora continua sem dedicar-se à manutenção de uma companhia fixa, preferindo pensar em "parcerias mais ou menos contínuas", uma forma aberta de observar a relação de trabalho em grupo.

> Eu me interesso pelo grupo para que eu possa trocar; só que para isso você tem que ter atores inteligentes, que pesquisem também. Não adianta ter um ator que fica disponível para você. Eu quero um ator que pesquise comigo, que desenvolva a linguagem[21].

Pia Fraus

A companhia Pia Fraus foi fundada em 1984 por Beto Lima e Beto Andretta. Reunindo artistas com talentos múltiplos, sejam eles artistas convidados ou colaboradores ocasionais, o grupo propõe a integração entre teatro, dança, artes plásticas, teatro de máscaras, teatro de bonecos e circo. A amplitude de vocabulário artístico dos integrantes garantiu uma atuação diversificada ao grupo, com um repertório que inclui desde espetáculos em palco italiano até eventos grandiosos em parques públicos. Em conseqüência da mesma flexibilidade de interesses, o público do Pia Fraus costuma reunir faixas etárias e culturais diversas.

Domingos Montagner – ex-integrante do grupo e hoje fundador e membro do La Mínima –, Hugo Possolo, Isabella Graef e Marlene Salgado – produtora do grupo de 1997 a 2002 –, são alguns dos parceiros marcantes na trajetória do Pia Fraus. Parcerias ocorreram também com outras companhias: o Pia Fraus já realizou co-produções com o XPTO (*Babel Bum*, em 1994/1995 e *Opera Mundi*, em 1994); com o Acrobático Fratelli (*Sinfonia Circense*) e com um "colegiado" de grupos de Teatro Físico e Teatro Visual, entre os quais os espanhóis La Fura dels Baus e Els Commediants, o argentino De la Guarda e o francês Plasticiens Volants (em *Opera Mundi*).

21. *Idem, ibidem.*

Fig. 26: Pia Fraus, Flor de Obsessão, *com Beto Andretta, Beto Lima e Domingos Montagner. Foto de Gil Grossi.*

Fig. 27: Pia Fraus, Olho da Rua, *com Domingos Montagner, Beto Andretta e Beto Lima. Foto de Gil Grossi.*

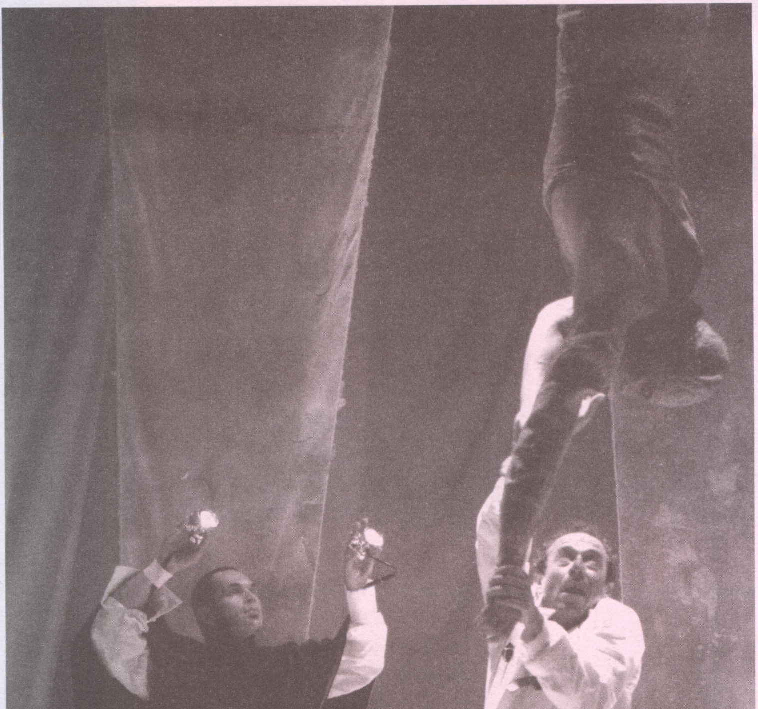


Fig. 28: Pia Fraus, Frankenstein, *com Domingos Montagner, Beto Andretta e Beto Lima. Foto de Jayme de Carvalho (Folha Imagem).*

As colaborações indicam uma proximidade entre as linguagens e técnicas empregadas pelos grupos, no que tange ao vigor visual, às propostas multimídia das encenações, ao recurso da poesia sem palavras e à corporeidade impactante dos intérpretes.

Apesar das diferenças inevitáveis entre as produções ao ar livre, em espaços amplos, e os espetáculos em palco italiano, o grupo construiu um "modo de fazer" que permite ao espetáculo existir em espaços diversos, como é o caso de *Gigantes do Ar*, que "migrou" do palco para a rua. Essa espécie de formato, típico do Pia Fraus, envolve um pensamento sobre produção, que defende o ajuste das intenções criativas à viabilidade "comercial" da criação e uma proposta artística, cuja unidade é dada pela mistura particular de elementos de teatro, circo e *show*, a qual poderia ser denominada "evento cênico", estabelecendo um diferencial entre as criações do grupo e o espetáculo teatral em sua manifestação mais convencional. A praticidade na organização dos elementos materiais da cena tem permitido também a circulação das produções dentro e fora do país, além de colaborar para a viabilização de montagens dos espetáculos com a participação de elencos "substitutos", um dos projetos que a companhia pretende dedicar-se mais intensamente no futuro.

O currículo do grupo inclui vários espetáculos para o público adulto, entre eles *Olho da Rua* (primeira criação conjunta de Andretta e Lima, que teve nova versão em 1990 dirigida por Gabrieli do XPTO), *Flor de Obsessão* (de 1996, baseado na obra de Nelson Rodrigues, com direção de Francisco Medeiros), *Navegadores* (de 1999, livremente inspirado na *Odisséia*), *Frankenstein* (de 2000, com direção e dramaturgia coletivas), *Farsa Quixotesca* (com texto e direção de Hugo Possolo, de 2000) e *Olhos Vermelhos* (de 2003, inspirado em *Antígona*, de Sófocles).

O Pia Fraus acumula também criações para o público infantil, tais como *O Vaqueiro e o Bicho Frouxo* (espetáculo de 1987 sobre a cultura popular brasileira, que mereceu uma segunda versão em 1989, com direção de Naum Alves de

Souza), *A Lenda do Guaraná* (no formato de vinte minutos de duração), *O Malefício da Mariposa* (direção coletiva para o texto de Lorca, traduzido por José Rubens Siqueira), *Bichos do Brasil* (direção de Hugo Possolo, com estréia em 2001) e sua variante *Bichos do Brasil e da Austrália*, além de espetáculos de rua como *Gigantes do Ar* e *É o Noé e a Cosmogonia*, de 1998, que discute o domínio da natureza pelo engenho humano, com direção de Francisco Medeiros e texto de José Rubens Siqueira. Trechos de espetáculos reunidos recebem outra denominação, como ocorreu com *A Lenda do Guaraná* e *Navegadores*, que deram origem a *Histórias do Brasil*, de 2004.

Para Andretta[22], cada diretor envolvido nos espetáculos determina fortemente para onde caminhará a ênfase da proposta do grupo, que pode tanto ser na geração de uma densidade dramática forte (comumente associada ao teatro de texto), como na busca de uma atmosfera com mais plasticidade do que dramaticidade. A primeira opção compõe uma unidade entre os espetáculos *Olho da Rua*, *Frankenstein*, *Olhos Vermelhos* e *Flor de Obsessão*. A segunda postura caracteriza as obras em que a visualidade é marcante, ao lado da leveza e do lúdico, tais como *Bichos do Brasil*, *Gigantes do Ar*, *Babel Bum* e *Opera Mundi*.

Mas foi *Flor de Obsessão* que abriu um caminho desafiador para a companhia, merecendo reconhecimento especial. O espetáculo foi premiado no Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico/Visual, reservando seu lugar no Festival de Edimburgo de 1997, onde recebeu o prêmio Angel Award de "Melhor Espetáculo Estrangeiro" do jornal *The Herald*.

> [Foi] uma experiência transformadora para o grupo, foi nossa primeira leitura de uma obra consagrada (Nelson Rodrigues) e nos obrigou a um estudo e discussão mais aprofundada. [...] Um desafio grande que conseguimos resolver com bastante originalidade. A recepção na Escócia foi excelente [...] e um público bastante razoável, com produtores europeus interessando-se pelo grupo[23].

22. Beto Andretta, Entrevista Pessoal, 25/agosto/2002.
23. *Idem, ibidem.*

Em Edimburgo, a companhia surpreendeu com seu teatro inovador, tanto em termos técnicos como temáticos: atores travestidos de mulher contracenando com bonecos, uso de técnicas de manipulação diversas e o universo de Nelson Rodrigues estavam integrados numa mistura incomum para a linguagem de bonecos. "A companhia Pia Fraus, do Brasil, usa seus bonecos extraordinários para explorar as fantasias eróticas e obsessões que a humanidade prefere manter escondida"[24], comentou Brennan.

A autenticidade do Pia Fraus vem recebendo destaque no exterior e no Brasil. A circulação internacional dos espetáculos, facilitada pela quase ausência de linguagem verbal e pela praticidade já mencionada no uso do espaço da cena e na feitura de figurinos e adereços, repete o sucesso das temporadas no Brasil. Na matéria de 1998, o reconhecimento já estabelecido vem explicitado na manchete, ao lado da identidade particular da companhia: "Premiada Pia Fraus faz 'teatro físico'"[25]. Andretta[26], entretanto, não encontra no termo uma definição que abranja os muitos interesses do grupo. "(Teatro Físico é) uma forma de teatro no qual a expressão via movimentos físicos tem papel preponderante. Uma das características da companhia é a fusão de várias linguagens, *entre elas* o Teatro Físico [grifo nosso]"[27].

Cia. Circo Mínimo

A companhia Circo Mínimo reuniu-se em 1988, com a proposta de pesquisar a junção entre teatro e circo, principalmente as possibilidades cênicas da acrobacia, dos malabares e dos aéreos. Encabeçada por Rodrigo Matheus, ator,

24. Mary Brennan, "Flor de Obsessão, St Bride's", em *The Herald*, August 22 1997, *www.uol.com.br/piafraus*, ativo em 11/agosto/2002.

25. Nelson de Sá, "Premiada Pia Fraus Faz 'Teatro-Físico'", em *Jornal Folha de São Paulo* - Guia da Folha, 22 de maio de 1998, *em www.uol.com.br/piafraus*, ativo em 11/agosto/2002, p.1.

26. Beto Andretta, em entrevista pessoal citada.

27. *Idem, ibidem.*

diretor e circense, a Circo Mínimo explora a técnica física, mas afasta-se da estética circense: nada de lona colorida como espaço cênico, nem de outros elementos característicos do circo mais tradicional – animais, números isolados, o *clown*, a estrutura itinerante etc.

> [. . .] eu não trabalho em nenhum momento com o estilo de interpretação que é usado no circo. Em nenhum momento a gente usa o truque, que eu acho que é a célula básica do circo, como objetivo fundamental. [. . .] Do circo vem a técnica, essa noção espacial e o "lidar com o medo". Do teatro vem todo o resto: a vontade de comunicar com o público, a vontade de comunicar coisas diferentes do próprio virtuosismo, de lidar com as emoções, de lidar com a personagem (com todas as variações que a gente tem) e com a criação de imagens [. . .][28].

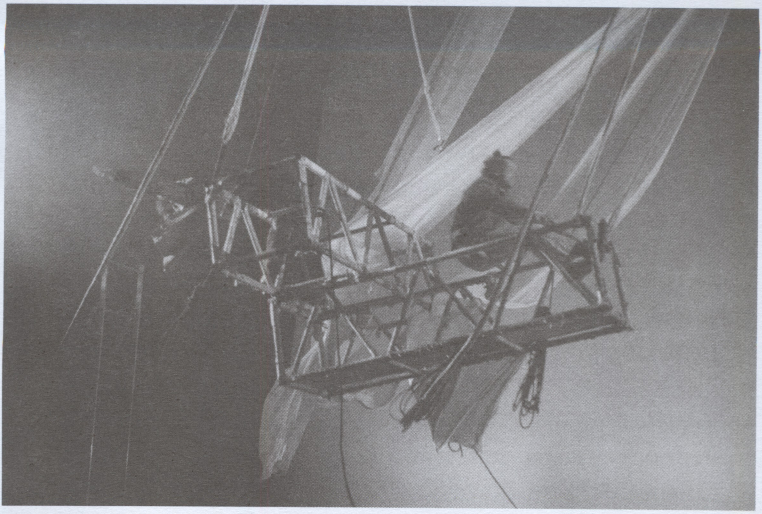
O teatro oferece as ferramentas para a criação de narrativas e para a constituição de personagens mais complexas que os tipos do circo – o palhaço, o apresentador, a bailarina, o contorcionista etc; enquanto que o circo possibilita a geração de um treinamento corporal consistente e um repertório de movimentos mais diverso e ousado do que o empregado no teatro mais convencional. A exploração de movimentos do Circo Mínimo, no entanto, encontra inspiração com mais freqüência na dança do que na pantomima ou na mímica, uma vez que a importância do gesto, para Matheus[29], não é traduzir de maneira literal um conteúdo narrativo, mas estabelecer a relação entre emoção e expressão por meio do corpo no espaço.

Circo Mínimo, dirigido por Eduardo Amos, inaugurou a carreira do grupo em 1988. O espetáculo, uma colagem de cenas, utilizava teatro, técnica circense e teatro negro (de formas animadas), com textos de Becket, Karl Valentin e improvisações dramaturgizadas pelo próprio Matheus. *Prometeu*, solo no trapézio com direção de Cristiane Paoli-Quito, estreou em 1993. *Deadly*, dirigido pelo bailarino e

28. Rodrigo Matheus, Entrevista Pessoal, 28/fevereiro/2002.
29. *Idem, ibidem.*

Fig. 29: Circo Mínimo, Babel, *com Ana Luísa Leão, 2003. Foto de Luis Doro.*

Fig. 30: Circo Mínimo, Prometeu, *com Rodrigo Matheus/ 1999. Foto de Mila Petrillo.*



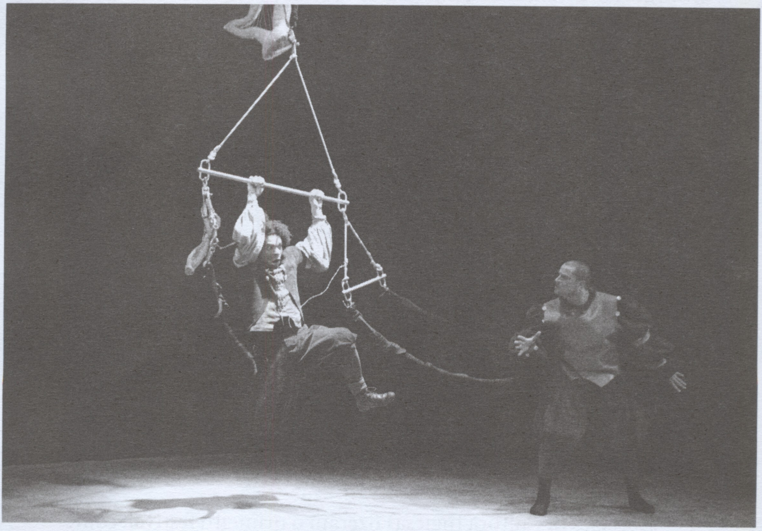


Fig. 31: Circo Mínimo, Moby Dick, *com Eugênio La Salvia e Rodrigo Matheus, 2000. Foto de Carla Candiotto.*

Fig. 32: Circo Mínimo, João e o Pé de Feijão, *com Ricardo Rodrigues e Rodrigo Matheus, 2003. Foto de Luis Doro.*

coreógrafo Sandro Borelli, apresentado em 1997, somava técnicas de trapézio, teatro e acrobacia para discutir a relação heterossexual e os sete pecados capitais. *Orgulho*, direção de Carla Candiotto, foi a criação de 1998; um espetáculo inspirado no conto homônimo de Rubem Fonseca, em que o instante de "vida por um triz" é metaforizado pelo ator suspenso nas cordas.

Moby Dick , dirigido por Quito em 1999, antecedeu *Alados* (criação coletiva) e *O Ladrão de Frutas* – espetáculo inspirado em Calvino, com dramaturgia de Marcos Damigo –, que estrearam em 2000. Em 2001, foi a vez de *História de Pescador* – espetáculo de Matheus, baseado no romance de Hemingway, *O Velho e o Mar*, e na Bíblia –, encenado em uma piscina, com a mistura das linguagens da performance, do circo, do vídeo e do teatro. *Gravidade Zero*, monólogo com texto de Mário Bortolotto, teve sua estréia em 2001, mesmo ano de *Fantasmas*, concebido para o Festival Internacional de Curitiba. *Babel* foi a produção de 2002, sendo seguida por *João e o Pé de Feijão*, infantil com texto de Matheus e Carla Candiotto e direção de Candiotto.

Matheus não considera o cruzamento de linguagens realizado por ele como um estilo que possa ser descrito por um único termo, seja ele Circo Novo ou Teatro Físico. De acordo com ele, o problema das categorizações reside, por um lado, na valoração e hierarquização sempre implícitas nos nomes e, por outro, nas razões que motivam o emprego das mesmas: o novo circo, por exemplo, pressupõe a existência de um circo velho e ultrapassado e sua cunhagem atende não apenas às mudanças na produção, mas, sobretudo, aos interesses da mídia e do mercado.

> [. . .] eles (a Cultura Inglesa) fizeram o primeiro festival, começaram a falar de Teatro Físico, a divulgar o nome. Antes disso; [. . .] eles começaram a trazer espetáculos da Inglaterra e da Austrália que tinham essa linguagem e começaram a usar o termo aqui, para chamar atenção de seus espetáculos. Mas é uma tradução literal. Quando eu falei esse termo para a minha avó, ela perguntou – 'Por que Teatro Físico? É diferente de teatro químico?' – Eu morri de rir.

E comecei a pensar se o termo não teria que ser outro; se não deveria ser teatro de movimento, como na França. Eu gosto mais[30].

Talvez equívocos continuassem a ocorrer, caso o termo escolhido para designar a produção nacional fosse "teatro de movimentos" (então, caberia a pergunta: "por que de movimento? Então, se parar de mexer, já é um outro teatro?") ou "teatro de imagens". Para Matheus, entretanto, é difícil precisar o balanço entre perdas e danos que a associação entre seu trabalho e o Teatro Físico vem representando.

Eu tenho dúvidas. Eu já escrevi nos meus *books* uma frase que era 'No meio circense, o Circo Mínimo é considerado o grupo mais teatral e no meio teatral, é considerado Teatro Físico'. Eu até usei o termo. Mas cada vez mais eu tenho achado que faço teatro e pronto. Só que tem a particularidade de querer fazer as coisas pendurado, de usar técnicas circenses[31].

Salum[32], diferentemente de Matheus, não encontra razões para dúvidas quanto à identidade do grupo:

Aos 36 anos, Matheus é hoje um dos mais relevantes atores de Teatro Físico no Brasil, ao lado de grupos como o Pia Fraus, de São Paulo. [. . .] De lá (1988) para cá, ele já montou verdadeiros clássicos do Teatro Físico brasileiro, como *Prometeu*, de 1993, em que interpretava a obra homônima, de Ésquilo, pendurado de cabeça para baixo[33].

A associação com o termo, entre outras coisas, possibilitou que o trabalho do Circo Mínimo estivesse presente no Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico/Visual de 1998, com o espetáculo *Deadly*, fato que encaminhou o espetáculo para o Festival de Edimburgo de 1999, onde conquistou o prêmio Total Theatre Awards-People's Choice, de

30. *Idem, ibidem.*
31. *Idem, ibidem.*
32. Érika Salum, "Peça Leva Clássico 'Moby Dick'das Águas Para o Ar", em *www.circominimo.com.br/Gerais/Imprensa/cminimo_imp_ilust.htm*, ativo em 14/abril/2004, pp.1-2.
33. *Idem, Ibidem.*

melhor performance de Teatro Físico do Fringe Festival. Sua participação em 2000 no Mime Festival, em Londres, foi mais um fruto dessa trajetória. Segundo a divulgação do Mime Fest na ocasião, *Deadly* é promessa excitante de uma experiência de Teatro Físico/Visual de qualidade:

Misture as habilidades e emoções do circo com ginástica, dança e teatro e você terá *Deadly* – um superpremiado retrato poderosamente erótico dos sete pecados capitais. Construído sobre um fundo musical do tecno ao clássico, a atmosfera certamente crepita de eletricidade quando a neozelandesa Deborah Popé e o brasileiro Rodrigo Matheus criam uma imagem impressionante após outra, e você fica sem fôlego de admiração pela beleza do corpo humano[34].

O território nebuloso e de transição em que está situado o atual trabalho do Circo Mínimo poderia ser entendido como Teatro Físico: fusão de linguagens, busca de uma teatralidade com destaque para o movimento e os elementos visuais, pesquisa com estrutura narrativa, processo de criação em grupo, atuação conjunta nas áreas criativas e de formação (como cursos e *workshops*) são algumas das suas semelhanças com esse modo de fazer teatral.

O processo empregado por Matheus para a criação de imagens é análogo ao procedimento que McCrea[35] descreve como típico do Teatro Físico, presente também nos processos de trabalho de Berkoff e Lecoq, já expostos anteriormente. A proximidade fica mais clara na descrição dos procedimentos empregados por Matheus nos ensaios e cursos.

[...] eu peço para as pessoas pegarem um texto, um parágrafo ou palavra importante, pensarem numa imagem (a primeira que vem à cabeça) e, à partir dessa imagem, inventar um movimento, qualquer que seja ele. Se você faz isso para a frase inteira, automaticamente cria uma coreografia, não de dança, mas uma seqüência de movimentos. Essa seqüência tem um estofo psicológico afetivo,

34. Ver site *www.mimefest.co.uk/2000/any_body.htm*
35. Robert McCrea, Entrevista Pessoal, 14/junho/2002.

porque foi você que criou e ela vem de um sentido. [. . .] A partir daí, a gente começa a criar um repertório, que é utilizado tanto no aparelho circense quanto no relacionamento dos atores[36].

Na Central do Circo, centro de treinamento e criação, também encabeçado por Matheus, reúnem-se cerca de vinte profissionais ligados ao circo, à dança e ao teatro. Até 2002, conviviam no galpão de 450 metros quadrados os grupos Linhas Aéreas, La Mínima, Circo Mínimo, Circodélico e Fráctons. As atividades da Central ganharam outras implicações, com a criação do Cefac – Centro de Formação Profissional em Artes Circenses –, em funcionamento desde 2004. O Cefac oferece três anos de formação profissional em artes circenses, com parceria da Central – agora, composta pelos grupos Linha Aéreas, La Mínima, Circodélico e Circo Mínimo e contando com as parcerias de Le Plat de Jour e Circo Amarillo – e do Galpão do Circo. O galpão da Central reúne, em 2004, trinta e cinco profissionais, numa área de novecentos metros quadrados.

Teatro Físico é uma entre as várias modalidades práticas que compõem a grade de ensino do Cefac, dividindo com "Comicidade" e "Interpretação" cerca de 120 horas anuais destinadas às técnicas teatrais que, segundo o *folder* informativo do curso, apresentam possibilidades de interação com a arte circense. O mesmo número de horas é ocupado pelo ensino prático de dança; volume de horas inferior ao previsto para técnicas básicas, teoria e técnicas circenses, cada uma delas considerada isoladamente. De acordo com Matheus, a presença do termo no programa indica um tipo de enfoque, antes de configurar o ensino de uma técnica com limites precisos.

Apesar do cuidado do Centro de Formação em assumir uma pedagogia voltada para o desenvolvimento do Teatro Físico, os membros e parceiros da Central mereceriam a alcunha de grupos envolvidos com esse modo de fazer teatral. Ainda em São Paulo, as companhias Parlapatões e

36. Rodrigo Matheus, em entrevista pessoal citada.

Nau de Ícaros estariam em categoria semelhante, caracterizada pela fusão entre circo e teatro, numa acepção ampla do Teatro Físico, que engloba subcategorias como o Teatro Visual e a Comédia Física/Visual. Fora de São Paulo, Matheus[37] destaca os nomes dos grupos Companhia do Público, Teatro de Anônimo, Irmãos Brothers, Intrépida Trupe e Cia Dani Lima (do Rio de Janeiro) e Trampolim (de Belo Horizonte). Ampliar a lista de parecenças auxilia na compreensão da diversidade de cruzamentos que circo, teatro e dança encontraram no Brasil e que o termo Teatro Físico é capaz de abarcar.

Denise Stoklos

Os grupos selecionados pelo Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico/Visual não representam a totalidade da produção de Teatro Físico localizada em São Paulo. A criação de Stoklos oferece um exemplo particular das possibilidades do ator-criador de Teatro Físico no Brasil.

Denise Stoklos talvez seja a artista solo brasileira de maior reconhecimento na cena teatral atual, não só no território nacional. Sua carreira se diferencia em muitos pontos: Stoklos atua em diversas áreas criativas – ela cria, dirige e interpreta seus próprios textos, compõe canções, escreve livros sobre teatro e publica suas poesias e romances; sua posição ética e ideológica sedimenta a construção de um percurso que se identifica com a pesquisa e é bem sucedido, apesar de manter-se afastado da indústria cultural; alia a prática artística ao discurso crítico e estético, na construção de um estilo de teatro pessoal chamado por ela de Teatro Essencial.

Stoklos estreou em 1968 o primeiro espetáculo de sua autoria, *Círculo na Lua, Lama na Rua*, seguido por *A Semana* (1969), *Vejo o Sol* (1970), *Mar Doce Prisão* (1971) e

37. *Idem, ibidem.*

Cadillac de Prata (1973). Atuou em Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro, em espetáculos cujos diretores foram Oraci Gemba, Ari Pára-Raio, Ademar Guerra (*Missa Leiga*), Antunes Filho (*Bonitinha mas Ordinária*), Fauzi Arap, Luís Antônio Martinez Corrêa e Antônio Abujanra até 1977, ano em que seguiu para Londres, para estudar mímica[38].

Em Londres, criou seu primeiro espetáculo solo, *One Woman Show*. De volta ao Brasil, em 1980, já indicava os novos direcionamentos de sua trajetória: *Elis Regina*, solo de sua autoria, criado em 1982, após uma nova viagem de estudos para a Califórnia; *Maldição*, de 1983, espetáculo de uma companhia de doze atores, dirigida por ela); *Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico*, de 1983 e *Hábeas Corpus*, de 1986, comprovavam essa mudança de rumos, em direção a um teatro mais autoral, calcado no gestual e no domínio dos recursos expressivos da palavra.

Um Orgasmo Adulto Escapa do Zoológico, texto de Dario Fo, ficou em cartaz por dois anos e lançou a carreira internacional da atriz. *Mary Stuart* estreou em Nova Iorque em 1987, iniciando a colaboração da artista para o teatro La Mama. *Hamlet em Irati*, de 1988; *M*, de 1989; *Casa*, de 1990, e *500 Anos – Um Fax Para Colombo*, de 1992, foram espetáculos escritos, dirigidos e interpretados por Stoklos. O romance *Amanhã Será Tarde Demais*, de 1993, de sua autoria, deu origem ao espetáculo de mesmo nome. *Des-Medéia*, de 1994, inspirado no mito grego; *Elogio*, de 1995, inspirado em Jorge Luis Borges; *Mais Pesado Que o Ar/Santos Dumont*, de 1996, e *Desobediência Civil*, de 1997, cumpriram temporadas de sucesso de público e crítica nos anos seguintes.

A comemoração dos 500 anos do Descobrimento do Brasil deu impulso para o seu décimo monólogo: *Vozes Dissonantes* estreou em 1999, com textos de Frei Betto, Dom

38. Tonica Chagas, "Tenho um vazio imenso, que me ajuda na hora de criar", em *http://www.estado.com.br/edicao/pano/99/03/15/ca2880.html*, ativo em 12/agosto/2002, pp. 1-5.

Hélder, Milton Santos, Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado Jr. *Louise Bourgeois – I do, I undo, I redo*, de 2000, estreou no La Mama, trazendo cenários da própria escultora que tem seu nome no título do espetáculo; foi sucedido por *Calendário de Pedra*, de 2001, espetáculo criado a partir da obra *A Birthday Book*, de Gertrude Stein. *Jardim de Meteoros*, show musical com canções e interpretação de Stoklos, apresentado em Estocolmo em 1993; o livro de poesias *Tipos*, do mesmo ano; e *Nina Simone Sings For Us*, exposição de vídeo e de fotografias de 1994, exemplificam o interesse da artista por outras linguagens artísticas.

Teatro Essencial e Teatro Físico, o que esses nomes têm em comum? Stoklos talvez não aprovasse a associação entre os dois termos, uma vez que o Teatro Essencial foi criado a fim de estabelecer uma maneira pessoal de condução do processo teatral, diferenciando essa perspectiva das propostas de outros criadores. Por mais que se assemelhe a outras formas de teatro corporal, o Teatro Essencial é aquele que leva a assinatura da artista: "O que me encanta no teatro é a possibilidade de escolher. Assim, escolho para mim o Teatro Essencial. E o estabeleço como meu"[39], afirma ela.

Para Stoklos, a busca de um diálogo de abrangência universal, capaz de traduzir a experiência coletiva, parte de um posicionamento individual rigoroso, que não aceita filiações a partidos nem definições criadas por outros artistas e culturas. Essa posição, numa dimensão política, é traduzida no que Milton Santos[40] chama de reformulação da experiência no coletivo de uma forma autônoma.

> Pessoalmente, sempre fui muito anarquista. Não acredito em partido nenhum. Eu espero e acredito numa sociedade de autogoverno, onde nós saibamos onde começa o direito do outro. [. . .]

39. Denise Stoklos, Manifesto do Teatro Essencial, em *www.denisestoklos.com.br/manif1.htm*, ativo em 10/agosto/2002, pp. 1-2.
40. Milton Santos *apud* Valmir Santos, "Entrevista: Denise Stoklos e Milton Santos", em *Folha de São Paulo* – Ilustrada, 7 março 2000, em *www.teatrobrasileiro.com.br/entrevistas/stoklos-santos.html*, 12/agosto/2002, pp. 1-5.

Acho que estamos todos muito organizados. Não vejo atuação individual como algo que nos separe. [. . .] A atuação existe de diversas formas, em grupos organizados defendendo determinadas camadas excluídas, em atuações individuais[41].

O Teatro Essencial já define suas diretrizes no nome: um teatro que busca eliminar qualquer excesso, destacando o absolutamente necessário para a representação teatral, a presença viva do ator. De acordo com Stoklos, esse teatro quer renovar a cultura, hoje atrelada ao mercado e ao seu consumismo fácil e, portanto, apartada da miserável realidade brasileira. Por isso, o Teatro Essencial é um teatro de resistência, que se afirma na materialidade do intérprete na cena através do seu corpo, lugar onde se inscreve a sua identidade (idade, sexo, classe social, nacionalidade etc).

Que na figura do humano no palco se realize uma alquimia única: aquela em que a realidade da representação (da reapresentação) é mais vibrante que o próprio tempo cronológico. Que critique esse tempo, que revele esse tempo. Que nesse fim de século o teatro possa reafirmar o sentido essencial como bem mais evidente que matéria descartável[42], destaca Stocklos.

O corpo é o elo entre os aspectos cinético-visuais – imagem, espaço, gesto e movimento – e sonoros – verbo, sonoridade, palavra e canto – da cena, entre a emoção e o pensamento, inclusive a crítica, a dramaturgia e a estruturação dos elementos da representação, e entre o real e o imaginário. Os instrumentos expressivos do ator são as ferramentas para a construção de uma comunicação mais abrangente e poderosa, que irá gerar uma ampla reorganização da percepção também no espectador[43]. O corpo é o

41. Stoklos *apud* Domitila Farina, "Denise Stoklos convida à reflexão", em *www.wmulher.com.br/colabora/d_farina/denise_stoklos.htm*, ativo em 12/agosto/2002, pp. 1-5.

42. Denise Stoklos, Manifesto do Teatro Essencial, em *www.denisestoklos.com.br/manif1.htm*, ativo em 10/agosto/2002, pp. 1-2.

43. Denise Stoklos, "Teatro Essencial", em *www.denisestoklos.com.br/manif3.htm*, ativo em 10/agosto/2002, p. 1.

sencial, porque o ator e o espectador precisam estar sempre despertos e vivenciando o risco do espetáculo. Por isso, Stoklos defende a construção de uma teatralidade não baseada na verossimilhança ou na aceitação passiva do universo ficcional. A emoção precisa ser restaurada e novamente associada ao fenômeno teatral para estabelecer a comunicação "à quente" da experiência humana: "E o teatro é a maneira mais profunda de comunicação na arte, porque é de gente viva com gente viva. Aquela pessoa que está no palco está envelhecendo ao mesmo tempo que a pessoa sentada na platéia"[50], ressalta Stoklos.

Nessa dimensão, o Teatro Essencial será sempre político, porque pede a transformação das consciências, a ação consciente dos indivíduos e investe na continuidade da experiência do espectador, deflagrada pelo encontro emocional com o ator, mesmo após o final do espetáculo. Para tanto, o corpo é culturalmente constituído, na medida em que Stoklos explicita as construções culturais nele presentes e as subverte. Da mesma forma, o gesto criado pelo corpo não é alienado, mas impregnado pela história: a expressão da corporeidade na cena é posta em cheque e as imagens construídas pelo corpo no espaço trazem em si um sentido de historicidade.

> Historicidade, como uso aqui, não é fundamentalmente uma questão de fatos ou eventos históricos, mas o processo mais amplo de percepção, interpretação e representação de movimentos e momentos históricos. No teatro, eu creio que isso implica na tarefa criativa de encontrar a(s) imagem(s) que causem impacto na sensibilidade histriônica do espectador, estabelecendo um sentido de conexão com os eventos. Um tipo de historicidade histriônica. [...] O virtuosismo teatral de Mary Stuart concerne à concentração absoluta de significação no corpo dela e ao aumento na atenção do público que aquele tenso instrumento de conhecimento (o corpo dela) irá agregar e proporcionar um sentido de continuidade histórica[51].

O trabalho de Stoklos não pode ser separado da conceituação de um Teatro Físico nacional, o que não significa

50. Stoklos *apud* Michele Muller, "A força da expressão de Denise Stoklos", em *www.cbj.g12.br/DeniseStoklos/arquivo/entrevistamichelemuller.htm*, ativo em 12/agosto/2002, pp. 1-4.

51. Leslie Damasceno, "The Gestural Art of Reclaiming Utopia: Denise Stoklo's Essencial Theatre", em *www.denisestoklos.com.br/artigo2.htm*, ativo em 11/agosto/2002, pp. 1-2.

a geração de uma obra menos original; ao contrário, mostra a riqueza do diálogo que a artista estabelece com outros eventos, além das fronteiras nacionais, e a transformação notadamente autoral que efetuou com as influências recebidas. Stoklos ecoa Lecoq, que ecoa Decroux, que ecoa Copeau, que se assemelha aos aspectos de Meierhold, que ecoa a *commedia dell'arte*, numa linhagem que se perde na teia de influências mútuas vivida pela arte contemporânea. A importância da artista brasileira, entretanto, reside nas colorações pessoais acrescentadas por ela a esse tecido de conhecimentos. Watson[52] afirma, a respeito de *Mary Stuart*:

> Este solo feminino desafiador, aparentemente, foi descoberto no Festival de Edimburgo alguns anos atrás por Pieter-Dirk Uys, que ficou tão impressionado que interviu junto ao Comitê do Festival de Grahamstown para ter essa aclamada intérprete brasileira aqui. E como ele estava certo; a apresentação de Stoklos é assombrosa, 90 minutos de teatro físico que é quase tão exaustivo de assistir quando deve ser de realizar[53].

No contexto da Europa, de acordo com Moring[54], o teatro de Stoklos se destaca também pela fé que demonstra no futuro da humanidade, sem o cinismo e a fuga para a realidade virtual que caracteriza parte da arte contemporânea. Teatro experimental, visionário e otimista, "novo estilo de teatro" e "teatro incorporado de si próprio" são algumas das descrições empregadas pelos críticos para a mistura de gêneros teatrais de Stoklos, em busca de descrever a maneira pela qual a artista funde gestos e palavras, em "movimentos alucinantes" e "pinturas vocais". "Denise Stoklos é uma das artistas mais importantes do mundo em

52. Ines Watson, "Astonishing", em *www.dispatch.co.za/1998/07/07/features/astonish.htm*, ativo em 12/agosto/2002, pp. 1-2.

53. *Idem, ibidem*, p. 1.

54. Kirsikka Moring, "Denise Stoklos's Theatre Mankind Still Has a Futire! – The Secret of the Essential Theatre is Courage, Will and the Visiopnary Arising from Them", em *www.denisetoklos.com.br/artigo1.html*, ativo em 06/agosto/2002, p.1.

nosso gênero de teatro", completa Pedretti[55], da revista americana *Movement Theatre International.*

Se a relação com o Teatro Físico talvez provocasse protestos da atriz, a associação do seu nome com o de Berkoff provavelmente não causaria igual contragosto.

> Acho-o maravilhoso. Vi-o pela primeira vez em *Massagem,* em Edimburgo. Sei que ele fala muito bem de mim e ele disse que as duas melhores *performers* do mundo são Victoria Chaplin, filha de Charles Chaplin, e Denise Stoklos. [...] Victoria Chaplin, Steven Berkoff, Pina Bausch (que para mim, é a maior!), Louise LeCavalier, do La La La Human Dance Steps, e a *performer* Marina Abramovitch são criadores pelos quais eu tenho um respeito absoluto[56], diz Stoklos.

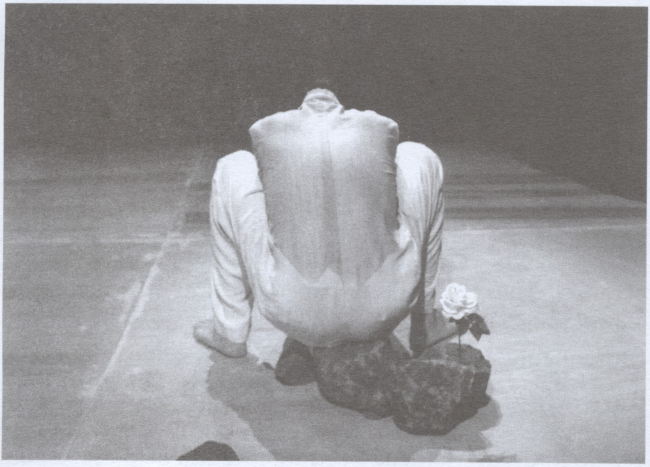
Berkoff e Stoklos assemelham-se nos elementos de Teatro Físico que apresentam e em especial na formulação autoral desses princípios.

Mesmo que definidos por nomes diversos, as semelhanças entre o Teatro Essencial de Stoklos e o Teatro Físico compõem uma extensa lista de itens: fundamento no corpo; integração entre pensamento, ação corporal, palavra, sonoridades, gesto e emoção; construção de imagens visuais contextualizadas na cultura e na história; investigação das políticas do corpo; desenvolvimento do repertório expressivo do ator em nome da comunicação não mediada; independência do ator quanto à participação de um diretor que fomente o processo criativo e estruture o espetáculo; soma de elementos grotescos, cômicos e dramáticos; manipulação dos recursos da representação no teatro e geração de uma cena polifônica. Essa familiaridade comprova a existência de uma criação que poderia ser denominada de Teatro Físico nacional, que se distingue, sobretudo, na reconstrução crítica que propõe da nossa realidade sócio-cultural.

55. Michael Pedretti, "Referência Crítica", em *www.denisestoklos.com.br/inrefere.htm,* ativo em 06/agosto/2002, pp. 1-3.
56. Stoklos *apud* Tonica Chagas, em site já citado, p. 5.

Como está claro no seu texto *500 Anos – Um Fax para Colombo* (1982), por exemplo, a troca do espelhinho pelo ouro. Quer dizer, a gente busca se espelhar e toma isso como se fosse uma riqueza intelectual. Seu trabalho no palco é uma cruzada. Minha impressão é que ele repercute algo que é profundo na alma brasileira e está buscando intérpretes[57].

57. Milton Santos *apud* Valmir Santos, "Entrevista: Denise Stoklos e Milton Santos", em site já citado, p. 1.



FORMAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DO DISCURSO DO TEATRO FÍSICO NO BRASIL

A tradução em português do termo inglês *physical theatre* não elimina possíveis desvios de sentido. Os nomes e suas dimensões metafóricas são sempre problemas complexos, que dialogam com razões estéticas, econômicas, sociais e culturais, entre tantas outras. É importante considerar o quanto a importação de um termo, muitas vezes, exclui o histórico da classificação – sua importância na ocasião do surgimento no seu local de origem, o processo de institucionalização etc – e distorce o objeto que pretende enunciar. Por outro lado, acolher um termo já repleto de implicações elimina parte das dificuldades de "aceitação" e desconfianças que surgem junto com a divulgação de uma alcunha absolutamente original.

Fig. 33: Lume, Cnossos, *com Ricardo Pucetti, 1995. Foto de Martinho Caires.*

No Brasil, a adoção do nome Teatro Físico representa certamente a necessidade de oferecer aos espetáculos assim definidos a oportunidade de maior visibilidade, aproveitando as referências externas. A sua absorção, entretanto, não responde simplesmente as imposições alheias à obra, mas representa uma conjugação de necessidades.

Uma nomenclatura também não é garantia de recepção positiva unânime dos fenômenos que descreve; corre-se o risco, inclusive, de se cair no oposto, quando o valor agregado não é dos mais favoráveis. De acordo com Matheus[1], algumas críticas sobre a Cia. Circo Mínimo empregaram o termo Teatro Físico para identificar, em espetáculos como *Moby Dick*, o excesso de ênfase na movimentação e a conseqüente carência dramatúrgica. Mas houve também quem discordasse que a ênfase no corpo implicou em problemas no texto do espetáculo: "Na próxima semana, é a vez de Rodrigo Matheus e seu *Moby Dick*. Se o espetáculo carece de uma dramaturgia amadurecida, nem por isso deixa de impressionar, quer seja pelas soluções visuais, quer seja pelo vigor de seus atores/atletas"[2]. Fato é que críticos também não estão isentos de pré-conceitos e de preferências pessoais, que muitas vezes fundamentam debates escorados em conceituações frágeis. Os nomes de conotação tão marcantes quanto abrangentes colaboram para julgamentos apressados, generalizantes e incompletos.

Matheus reconhece na cena inglesa uma série de aspectos que favoreceram o surgimento de um teatro corporal forte: a presença estabelecida de um teatro clássico de texto – "E quanto mais forte é o tradicional, mais forte vai surgir uma alternativa para isso" –, o interesse dos atores para o desenvolvimento técnico – "Já ouvi dizer que são os melhores atores do mundo do ponto de vista técnico" –, acesso às escolas que desenvolvem esses elementos, seja da

1. Rodrigo Matheus, em entrevista pessoal citada.
2. Aimar Labaki, "Uma Chance Para a Produção Não Comercial", em *www.wmulher.com.br/colabora/a_labaki/uma_chance.html*, ativo em 11/agosto/2002, p.1.

mímica corporal ou do circo – "Essa linguagem veio da mímica, do Lecoq basicamente" – e espaços alternativos no mercado para a absorção dos profissionais formados em linguagens menos tradicionais:

> Os artistas de rua na Europa toda são muito mais desenvolvidos, até porque a moeda é mais forte, vale mais; se você ganhar a moeda na rua, dá para viver dignamente. [. . .] Tem gente boa demais de circo que trabalha na rua, trabalha com técnica de mímica e teatro-físico e se comunica como ninguém[3].

A existência desses aspectos no Reino Unido pode ter colaborado para a definição do Teatro Físico como uma categoria diferenciada e favorecido a segmentação da produção. Já na realidade "selvagem" da cena nacional, o risco em abraçar uma categorização fica evidente. A cidade de São Paulo exemplifica o abandono da produção teatral nacional: apesar de ser um centro econômico e cultural importante, não existe espaços suficientes na cidade para apresentação de espetáculos menos comerciais. Além disso, as políticas de incentivo governamental atendem a pouquíssimas produções, a iniciativa privada tem pouco interesse em patrocinar espetáculos sem apelo de mercado evidente (atores de televisão no elenco) e o público é, de modo geral, escasso (até mesmo para as obras teatrais mais facilmente classificáveis). Mesmo a crítica especializada, parceira do teatro de sua época (e, portanto, respirando suas virtudes e vícios), reluta muitas vezes em aceitar com amplitude de visão certas transformações das formas teatrais.

Se rótulos em arte implicam sempre num certo aprisionamento, especialmente no Brasil, categorias podem isolar o artista em nichos restritos, bloqueando outras perspectivas de público e patrocínio. Se não existe um espaço garantido para o teatro tradicional, o que dizer das formas mais alternativas? Espetáculos que fundem linguagens, seja entre

3. Rodrigo Matheus, em entrevista pessoal citada.

a dança e o teatro ou o teatro e o circo, podem não encontrar apoio institucional em nenhuma das áreas originais.

A maior parte dos grupos de pesquisa de linguagem da cena paulista atual realizava um percurso particular quando o termo apareceu na mídia e no vocabulário dos criadores brasileiros, já na década de 1990. Para esses grupos, o emprego do termo Teatro Físico é um acréscimo quase desnecessário, uma vez que sua formulação não acompanhou o processo de criação das obras das companhias, nem oferece grandes possibilidades mercadológicas. Também as dificuldades de sobrevivência dos grupos, cuja longevidade não se compara a das companhias inglesas, e de manutenção de propostas continuadas determinam uma flutuação maior de objetivos, o que obriga as companhias a abraçarem um campo amplo de ações; situação que permite a identificação de tendências, mas não de categorias mais rígidas de classificação.

Como outras tendências artísticas, o *physical theatre* inglês encontrou aqui uma tradução que é, sobretudo, uma reinvenção; o que, no caso do Teatro Físico, com seus limites amplos e imprecisos, não é nenhuma traição de princípios. As características deste modo de fazer teatral nas criações brasileiras não seguem uma regra comum, assumindo aspectos diversos em cada caso particular: teatro visual, circo novo, mímica, teatro de texto com fisicalidade extremada e outras variações contemporâneas participam da classificação. À semelhança do que ocorreu por lá, o termo veio aproximar espetáculos diferentes quanto aos resultados formais. Por isso, a própria definição do caráter de Teatro Físico em São Paulo, por meio de trabalhos dos grupos, torna-se imprecisa.

Por outro lado, a mistura de linguagens no teatro brasileiro parece ser mais natural do que no inglês, visto que a realidade das criações nacionais, e não apenas no teatro de pesquisa, já é o híbrido: junção de formações no mesmo grupo e até num mesmo criador, flexibilidade (quase obrigatória) de propostas, falta de referências de "escolas artís-

ticas" e de tradições são aspectos dessa ausência de elementos "puros". Mais distante dos cânones e dos modelos de pureza do que a Europa e a América do Norte, o Teatro Físico brasileiro mostra menor compromisso com a originalidade. Por isso, o chamado Teatro Físico brasileiro ganha matizes de invenção no exterior, sendo reconhecido como radical nas opções formais de mistura de linguagens, com sensualidade intensa e de fundamento humanista.

É interessante notar a menor incidência de grupos voltados para a fusão entre teatro e dança contemporânea, com empenho similar a de algumas companhias inglesas de Teatro Físico que abraçam o objetivo de realizar igual cruzamento. Artistas atuantes em São Paulo, tais como Renata Mello, Mariana Muniz e Sandro Borelli, que criam espetáculos de movimento com forte teatralidade, poderiam ser abrangidos pela terminologia. Seus trabalhos, no entanto, não comporiam uma unidade e costumam ser definidos pela crítica dentro do território da dança contemporânea. Grupos ligados à Escola Nova Dança, especialmente os trabalhos dirigidos por Cristiane Paoli-Quito, parecem ter escolhido discurso semelhante. Talvez as fronteiras da dança contemporânea sejam mais flexíveis aqui do que na Europa, ou os cruzamentos entre dança e teatro, menos constantes e com características menos variadas, permitindo o emprego abrangente de termos como dança contemporânea e dança-teatro. A conclusão para essas hipóteses pede uma investigação mais profunda do que a que pode ser realizada no momento.

No contexto nacional, pode-se afirmar a existência de um Teatro Físico "de autor", como comprovam as criações de Beth Lopes, Denise Stoklos e dos grupos Pia Fraus e Circo Mínimo, mas não pode-se estabelecer uma "linhagem". As influências são trocadas entre os grupos; os mais antigos, naturalmente, inspiram os mais jovens, mas sem uma separação explícita de gerações, como se todos participassem conjuntamente da mesma invenção.

A situação de "autoformação" é agravada pela carência de cursos formalizados para o ensino da linguagem. O ator

de Teatro Físico no Brasil, assim como no Reino Unido, precisa dominar um repertório de técnicas corporais e vocais diferenciado do ator de teatro convencional. No caso brasileiro, no entanto, o conhecimento é acumulado segundo a habilidade do intérprete de arriscar-se em experiências, sem muito respaldo de escolas e cursos organizados. Poucos cursos reconhecidos conseguem construir um programa de treino para o ator que abarque noções de dança, interpretação, movimento expressivo, mímica, voz, canto, circo e outras técnicas afins. Mais uma vez, a questão expõe seus dois lados: a confusão de padrões e a profusão de novas descobertas.

> [. . .] aqui, por ter essa mistura, esse improviso com os estilos, cria-se um certo desespero técnico, um tipo de histeria técnica. Só no Brasil eu encontro pessoas que falam comigo sobre técnicas que eu nunca ouvi falar. [. . .] Mas, por outro lado, o aspecto positivo é que a histeria técnica, esse conflito, cria um estilo que é muito criativo[4].

A histeria técnica identificada por McCrea também é citada por Bru Palmieri[5], professora em São Paulo de cursos que denomina por Teatro Físico: os atores brasileiros fazem muitos *workshops* de curta duração, colecionando informações mal organizadas e mal digeridas. Quando requisitados a utilizar qualquer uma de suas ferramentas, fica evidente a "desnutrição artística" dos atores. Mesmo em seus cursos, a expectativa dos inscritos era, muitas vezes, enganosa: "Muita gente achava que eu ia fazer gente suar, que eu ia dar aeróbica"[6], ressalta a artista. Talvez o despreparo dos atores alie-se à impropriedade das propostas de ensino, considerando o contexto nacional do teatro corporal.

Os artistas de Teatro Físico no Brasil trazem em seus currículos, em sua maioria, períodos de estudo e prática na Europa, muitas vezes com os mestres já citados anteriormen-

4. Robert McCrea, Entrevista Pessoal, 14/junho/2002.
5. Bru Palmieri, Entrevista Pessoal, 21/maio/2001.
6. *Idem, ibidem.*

te. O Teatro Físico nacional não estabeleceu, ainda, alicerces para uma pedagogia do ator diferenciada, fato que traduz, no Reino Unido e na Europa, a influência desse modo de fazer teatral e o seu atual grau de institucionalização.

Neste panorama adverso ao aprendizado e desenvolvimento, é importante ressaltar os trabalhos que conseguem reunir continuidade de pesquisa e rigor na exploração das questões sobre a corporeidade do ator no teatro, como o Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais –, fundado em 1985 por Luis Otávio Burnier, Denise Garcia, Carlos Simioni e Ricardo Pucetti e em atividade até hoje, no mesmo local, na Unicamp, em Campinas, estado de São Paulo. O Lume dedica-se ao estudo do trabalho do ator e das técnicas corporais e vocais voltadas para a criação da representação centrada no ator. Oferece períodos de treinamento na sede do núcleo (em fevereiro), *workshops* por todo o país e exterior e espetáculos teatrais.

A colaboração individual dos artistas na pedagogia do Teatro Físico também é limitada pela desorganização institucional do teatro nacional. Stoklos, por exemplo, manteve atividades de ensino com maior constância no início de carreira, talvez devido ao volume de viagens e atividades criativas da artista atualmente. Em 2000, Stoklos foi professora convidada da cadeira de Performance Composition do departamento de Performance Studies da Universidade de Nova Iorque (NYU), mas o projeto não se repetiu em nenhuma universidade brasileira.

O projeto "Solos do Brasil", desenvolvido em 2003 por Stoklos em São Paulo, possibilitou um período de formação em teatro para jovens artistas brasileiros; tendo sido criado também com o intuito de abrir o processo de trabalho de Stoklos e gerar novos criadores dentro da linguagem e pensamento do Teatro Essencial. Mesmo após as apresentações dos solos criados pelos alunos-criadores, é impossível avaliar a dimensão do aprendizado, uma vez que os resultados não deveriam ser a mera reprodução de um modelo de criação, mas a maturação dessa in-

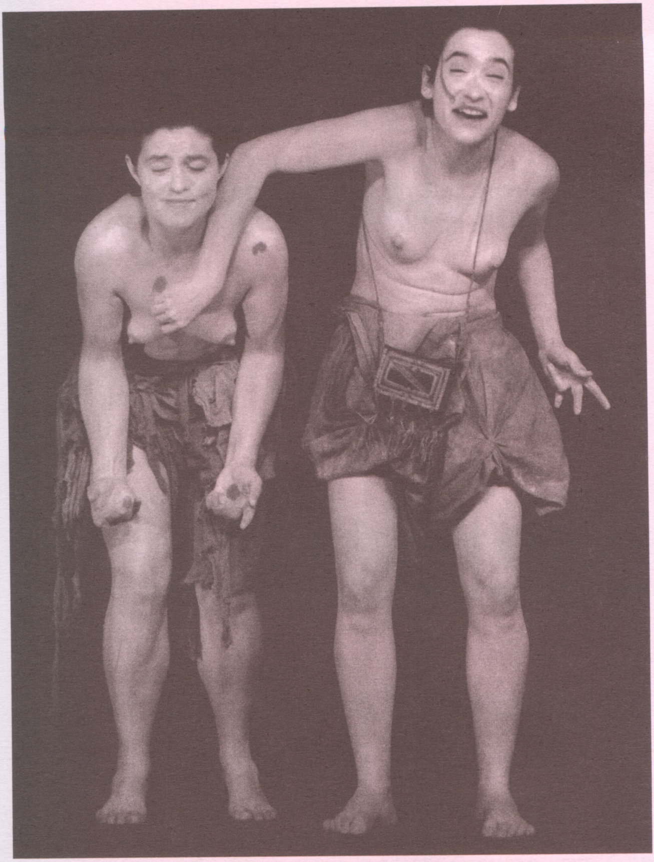


Fig. 34 (página anterior, no alto): Lume, Afastem-se Vacas que a Vida É Curta, *com Ana Cristina Colla e Ana Elvira/ 1997. Foto de Tina Coelho.*

Fig. 35 (página anterior, embaixo): Lume, Kelbilim, O Cão da Divindade, *com Carlos Simioni. Foto de Tina Coelho.*

Fig. 36: Lume, Encontro das Águas, *com Raquel Hirson, Ana Cristina Colla, Alice K e Luciene Pascolatti, 1997. Foto de Tina Coelho.*

fluência para a sua posterior transformação criativa. A ação do projeto, de qualquer forma, foi encarada como um "evento", sem um caráter pedagógico mais duradouro e democrático.

A divulgação do Teatro Físico em São Paulo contou com eventos como o Festival Cultura Inglesa de Teatro Físico/Visual – ainda restrito aos grupos do estado e sem próxima edição prevista até 2004 –, festivais internacionais – como o da cidade de São José do Rio Preto – e eventos pontuais – tais como o "Reflexos de Cena", promovido pelo Sesc São Paulo. Apesar de não diferenciar os espetáculos de teatro corporal, como faz o Festival de Edimburgo, os festivais internacionais dão destaque aos espetáculos de Teatro Físico paulista, como mostram as resenhas do espetáculo *Fantasmas*:

> O teatro físico teve uma segunda chance no 10º Festival de Teatro de Curitiba, depois da morna recepção de *Fantasmas*, de Rodrigo Matheus, na abertura do evento, na quinta-feira. O espaço da companhia está sendo ocupado, desde anteontem, pela montagem holandesa do espetáculo *Dilemma*, no Fringe, mostra paralela do festival[7].

O Festival da Cultura Inglesa foi o mais claramente dedicado ao termo e que explorou seu uso com mais propriedade; apesar dos festivais internacionais (onde companhias de várias regiões do Brasil e do exterior se encontram) proporcionarem às companhias uma repercussão de maior amplitude.

7. Robinson Borges, "'Dilemma' ousa dizer nome do amor em cima do trapézio", em *Jornal Valor*, quarta, 28 de março de 2001, s.n.

PARTE III

CONSIDERAÇÕES SOBRE A CORPOREIDADE NO TEATRO FÍSICO

CONHECIMENTO CORPORIFICADO:
Apontamentos para uma Abordagem do Teatro Físico, a partir das Colaborações das Ciências Cognitivas e da Semiótica

A manifestação estética é uma elaboração que obedece à satisfação de uma necessidade individual não apenas ocasional, nem somente regida pela inspiração misteriosa ou pelo puro intelecto. A arte acontece num ambiente, a partir de construções macroscópicas que envolvem processos cognitivos e perceptivos, de tal forma que inexiste criação ou percepção de uma obra sem a presença material do corpo.

O Teatro Físico considera extremamente importante a corporeidade na arte e posiciona essa centralidade do corpo nas diversas instâncias da emergência da obra, do processo de feitura ao de fruição. As idéias em debate hoje nos

Fig. 37: Frantic Assembly, Peepshow, *com Georgina Lamb e Ben Joiner, 2002. Foto de Perou.*

campos da neurociência e das ciências cognitivas, que explicam as ações mentais, tais como sentir, raciocinar e agir, podem iluminar a discussão sobre o aprendizado e decodificação do Teatro Físico, a partir de considerações sobre representação e ação corporificada. Cabe aqui aprofundar algumas colocações a respeito da percepção humana, exemplificada por estudos sobre a visualidade, e a maneira como as instruções de uma cultura, no caso, do Teatro Físico, manifestam-se no corpo, investigando-as enquanto fenômenos de cognição e de comunicação.

Todo teatro constitui um fenômeno em que a presença do corpo (do ator e do espectador) é central. O fato de o corpo ser fundamental no teatro não está ligado apenas à sua importância enquanto portador de um conteúdo, transmissor ou receptor de um significado (seu valor semântico): ele é mídia do teatro e organizador dos processos cognitivos superiores – de linguagem, lógica e representação simbólica – e inferiores – de percepção, motivação etc. No Teatro Físico, o corpo do ator manifesta-se na presentidade do espetáculo e desafia a frágil separação entre matéria e mente, porque se recusa a re-apresentar outra construção que não o tecido de tramas imbricadas da sua própria complexidade material, no contexto da cultura humana[1].

1. Do ponto de vista semiótico, a cultura pode ser considerada uma hierarquia de sistemas semióticos particulares, a soma dos textos e o conjunto de funções correlacionadas com eles, ou um certo mecanismo que gera textos. Em J. M. Lotman *et alli*, "Theses On the Semiotic Study of Cultures (As Applied to Slavic Texts)", em Thomas A. Sebeok (org.), *The Tell–Tale Sign: A Survey of Semiotics*. Lisse, Holanda, The Peter de Ridder Press, 1975, pp. 57-84. A realidade da cultura (chamada de segunda realidade) é uma invenção da capacidade imaginativa do homem para a construção do seu entorno abstrato. Ela diferencia-se da primeira realidade (onde operam os códigos hipolinguais e os linguais), que possibilitou sua criação, e a modifica. Segundo a Semiótica da Cultura (que quer agregar os aspectos culturais e sociais à *semiosis*, resgatando as raízes comuns à comunicação e à cultura), a cultura opõ-se à sociedade e não à natureza: a sociedade é uma extensão projetada para o futuro dos vínculos possibilitados pela comunicação, enquanto a cultura é um prolongamento prospectivo dos vínculos, através da cumulatividade e da atuação da memória. Em

Segundo as teorias do *embodiment*[2], a corporeidade determina o caráter do sistema conceitual e a decorrente racionalização[3]. O pensamento da ciência cognitiva corporificada (*embedded*) mostra como a essência da inteligência adaptativa reside em processos complexos, não-lineares, que envolvem múltiplos sistemas internos, com contribuições ativas da tríade mundo/aspectos do corpo/ação corporificada. O "onde" não é acidental, pois influencia na qualidade do processo de conhecimento.

Para Clark[4], a tradição mais recente que prioriza tal abordagem teria começado com Dreyfus, Varela e colaboradores e Johnson[5]. Ainda de acordo com este último, o entendimento das bases corporais da conceituação e do raciocínio torna-se predominante nos estudos da chamada segunda geração de cientistas cognitivistas. Contrariamente aos estudos da dé-

Ivan Bystrina, *Tópicos de Semiótica da Cultura*, tradução de Norval Baitello Jr. e Sônia B. Casing, São Paulo, Pré-Print, Cisc – Centro Interdisciplinar de Pesquisas em Semiótica da Cultura e da Mídia da PUC-SP, 1995.

2. Varela define a essência dessa análise, chamada *embodied* (ou vivida, incorporada, corporificada, segundo o termo criado por Haugeland que é citado por Clark), na afirmação de que unidades de conhecimento são antes de tudo concretas. O "corporificar" se dá em dois planos: da experiência de ter um corpo e desse corpo estar inserido num contexto biológico, psicológico e cultural. *Conhecimento* não seria mais resumido por *representação* (no sentido de construções simbólicas da realidade a serem interpretadas), mas por *ação corporificada*. O conhecimento corporificado dependeria do tipo de experiência e do corpo, com suas capacidades sensório-motoras. Cf. Francisco Varela, "Reenchantment of the Concrete", em Jonathan Crary e Kwinter Stanford (orgs.), *Incorporacions*, Nova Iorque, Zone Books, 1992, pp. 320-336; e Andy Clark, " Visual Awareness and Visuomotor Action", em *Journal of Consciousness Studies*, ns. 11-12, 1999, pp. 1-18.

3. Mark L. Johnson, "Embodied Reason", em Gail Weiss and Honi Fern Haber (orgs.), *Perspectives on Embodiment, the Intersections by Nature and Culture*, Nova Iorque, Routledge, 1999, pp. 81-101.

4. Andy Clark, *op. cit.*, pp. 1-18.

5. Pesquisas anteriores a este período já destacam a participação do corpo na percepção, como nos experimentos de Held e Hein, Bach, citados por Varela, ou mesmo nas teorias da fenomenologia de Merleau-Ponty. Também as contribuições de Hegel, através do desenvolvimento de Dewey, ainda nas décadas de 1930 e 1940, apontaram possibilidades de investigação no mesmo campo. Em Varela e em Dalton. Cf. Francisco Varela, *op. cit.*

cada de 1950 até meados dos anos de 1970, quando protocolos experimentais e discussões enfocavam "inteligência artificial, funcionalismo, teoria dos modelos e psicologia de processamento de informações"[6], a nova geração distanciou-se da metáfora da mente como um programa de computador, segundo o qual o conhecimento opera por regras lógicas e mensuráveis matematicamente[7].

Essa mudança de enfoque, ainda não amplamente aceita, é fundamental para a compreensão do papel do corpo na forma como os conceitos e práticas do Teatro Físico são adquiridos e compartilhados. No corpo do ator de Teatro Físico coexistem os mesmos níveis descritos por Lakoff & Jonhson[8]: o neurofisiológico (redes neurais que se desenvolvem na relação do corpo com o ambiente – físico, moral, social, político e religioso – onde a ação é realizada), o (inconsciente) cognitivo (sistemas e conceitos que operam sem a nossa consciência, baseados em padrões corporais) e o fenomenológico (como a experiência é sentida e pensada), sem que possam ser separados uns dos outros.

É nesse trânsito que o corpo no Teatro Físico pode ser melhor compreendido. O "lugar" da sua análise, portanto, não é apenas o aspecto macroscópico ou o microscópico, mas o diálogo entre corpo, cérebro e ambiente. O trinômio compõe uma rede de informações em processo de auto-organização, em que a emergência de novos padrões depende do que Greiner[9] chama de graus de conectividade. Uma determinada técnica artística – uma prática de um modo de fazer teatral, por exemplo – implementa padrões neuroniais que possibilitam, por imitação e repetição, o surgimento de

6. Johnson, *op. cit.*, p. 84.

7. Francisco J. Varela, *op. cit.*, pp. 320, 336.

8. George Lakoff & Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh – The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Nova Iorque, Basic Books, 2000.

9. Christine Greiner, "Por uma Dramaturgia da Carne: O Corpo como Mídia da Arte", em Armindo Bião, Antônia Pereira *et alli* (orgs.), *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, São Paulo, Annablume, 2000.

novas "conexões de rede" no corpo, influindo na cognição como um todo, inclusive, na conceituação e na expressão.

As instruções da cultura, uma vez implementadas no corpo, sempre em co-evolução com o ambiente, organizam-se em sistemas; estes apresentam níveis de descrição que podem ser mapeados. Segundo Greiner, esses mapeamentos (musculares e neuronais) são dramaturgias, numa outra acepção do termo, que configuram um estado de existência. No trânsito diferenciado da arte, o corpo constrói arquiteturas e forma uma "trama lógica de complexidades"[10]. Deacon[11] lembra que as unidades de transmissão de informações culturais, descritas por Dawkins como *memes*, são, de fato, signos, como os estudados na semiótica de Peirce. Desse modo, as instruções do Teatro Físico no corpo (que são o próprio fenômeno do Teatro Físico) estão inseridas numa cadeia de semiose[12] e constituem um fenômeno semiótico.

> A Semiótica funciona como um eficiente instrumento no mapeamento e interpretação de qualquer tipo de semiose, isto é, a ação do signo de ser interpretado por outro signo e assim sucessivamente, constituindo uma cadeia infinita. A arte é um tipo especial de semiose e a criação coreográfica, por sua vez, um processo semiótico[13].

10. Helena Tânia Katz, *Um, Dois, Três, A Dança é o Pensamento do Corpo*, Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 1994, p.31.

11. Deacon *apud* Greiner, *op. cit.* Sobre a teoria dos memes, ver também Susan Blackmore, "The Evolution of Culture", em *The Meme Machine*, Oxford University Press, 1999, pp. 24-36.

12. Santaella destaca que o próprio processo de percepção já é um fenômeno semiótico. Segundo a abordagem possibilitada pela teoria peirceana, não existe distância entre percepção e conhecimento. A cognição tem origem na percepção e desemboca em ação. Cognição, percepção e linguagem estão, portanto, abrangidas na teoria dos signos de Peirce. Como nenhuma outra, a teoria peirceana ("uma teoria sígnica do conhecimento", p. 16) pode construir as pontes entre as teorias filosóficas da percepção e os avanços das ciências cognitivas e da neurofisiologia. Cf. Lúcia Santaella, *A Percepção – Uma Teoria Semiótica*, São Paulo, Experimento, 1993.

13. Maíra Spanghero, "Por Donde Me Empuja el Viento?", em *Repertório – Teatro e Dança, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da* UFBA, ano 2, n. 3, Salvador, PPGAC/Escola de Teatro/UFBA, 1999, pp. 112-116.

Katz[14] ressalta que a constituição do sistema semiótico, no caso das artes baseadas no movimento corporal (da dança, sobretudo) é um exemplo de processo vivo de pensamento. O processo da dança assemelha-se ao processo sígnico, na definição peirceana, "aquele processo que sempre determina uma mudança de hábito"[15]:

> Ela [a cadeira] é insistente para todo o seu silêncio. Seria inútil que eu tentasse negá-la, dizendo "Ora, não acredito na cadeira". Sou forçado a confessar que ela aparece. Não apenas parece, mas me perturba, até um certo ponto. Não posso pensar que a aparência não está lá, nem posso dispensá-la como faço com uma fantasia. Só posso me livrar dela pela execução de uma força física. . . [. . .] Haverá um campo mais vasto de coisas que compartilham o caráter da percepção, se houver qualquer material cognitivo que exerça uma força sobre nós, tendendo a nos fazer reconhecê-lo, sem qualquer razão adequada [. . .][16]

A dança do corpo do bailarino aproxima-se da imaginação do movimento emergente na consciência e brota como forma. A expressão do corpo que dança "toma de si mesmo a forma"[17], por uma ação inteligente do signo; daí a dança ser o raciocínio do corpo. "[. . .] o movimento, quando se produz, produz a identidade do corpo que o produz"[18]. A semiose da dança, pelo e no corpo que a realiza, é um processo de constituição de identidade do ser e de seus processos de autoprodução e organização:

> [. . .] as várias qualidades do movimento que um corpo produz e abriga são todas formas de qualidade do pensamento deste corpo. A mais completa, aquela a que se pode identificar com o nome de pensamento do corpo, essa é a dança. Todos os outros movimentos são *quase-pensamentos*, em variadas gradações[19].

14. Helena Tânia Katz, *op. cit.*
15. *Idem, ibidem*, p. 111.
16. Peirce *apud* Lúcia Santaella, *op. cit.*, pp. 56-57.
17. Helena Tânia Katz, *op. cit.*, p. 138.
18. *Idem, ibidem*, p. 142.
19. *Idem, ibidem*, p. 24.

O Teatro Físico evidencia a relação entre a construção das linguagens e a realidade do corpo. Ele pode ser entendido como uma forma de mapeamento do pensamento vivo do corpo, em que os movimentos têm grau elevado de parecença com os quase-pensamentos que Katz percebe na dança. Seu estado de existência constitui-se e apresenta-se no corpo do intérprete, implementado a partir das evoluções de instruções emergentes, num sistema aberto às contaminações, que é a cultura do Teatro Físico. Sua identidade está tanto naquilo que é o corpo do intérprete quanto nas suas possibilidades reais de transformação por construção e manipulação sígnica por meio do movimento e do som.

Para Church[20], a experiência estética nas artes visuais seria uma experiência de "ver como", "ver através", ou "ver na profundidade", que depende de uma habilidade, também cultural, de transformar o que se vê. Ao mesmo tempo, ela realiza uma espécie de educação ao observador, porque permite aumentar a intensidade da experiência perceptiva e ampliar a consciência a respeito do objeto e de si mesmo. Conforme Church, "Aumentando a convergência de um número ampliado de aparências conflitantes, 'ver como' nos permite experienciar um mundo de profundidade e objetividade ampliadas o qual, por sua vez, intensifica nossa própria experiência de subjetividade e consciência"[21].

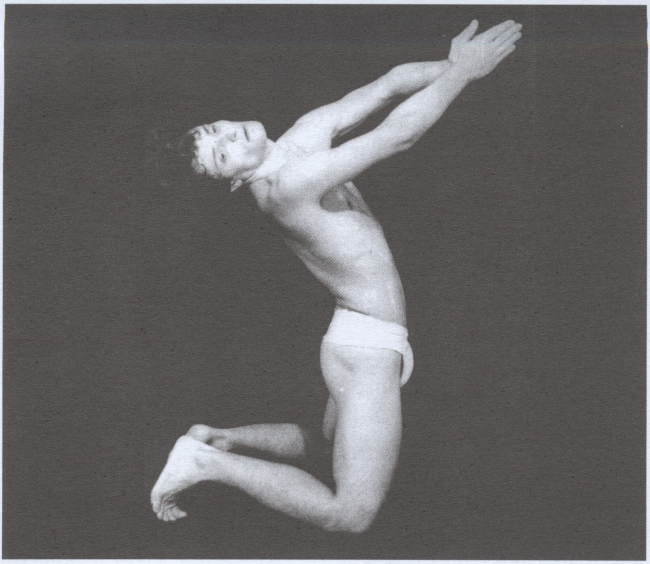
Todos os aspectos da interação do observador corporificado com o ambiente são essenciais na arte, especialmente quanto à materialidade da obra, que determina as ferramentas do artista (seus objetos e ações) e distingue o processo de troca entre o trabalho artístico e o ambiente (numa forma específica de interação), em relação ao aqui/agora da exposição. No Teatro Físico, o corpo ambiciona não representar, mas apresentar: "eu sou um corpo através do corpo", "eu sou um corpo em profundidade", ele parece

20. Jeniffer Church, "'Seeing As' and the Double Bind of Consciousness", em *Journal of Consciousness Studies*, vol. 7, ns. 8-9, 2000, pp. 99-111.
21. *Idem, ibidem*, p. 11.

declarar. Não se trata da representação de um corpo transformado em "outro", mas a apresentação da realidade material dos processos de conhecimento e simbolização humanos que se processam pelo corpo.

A percepção é uma capacidade de sentir e de criar, que "no processo inter-relacionado de maturação orgânica e assimilação cultural molda nosso próprio aparato perceptivo"[22]. O Teatro Físico empreende um processo de construção da cultura e do aparato perceptivo onde são postas em discussão as possibilidades materiais e imateriais da presença do ator no palco, suas formas de conhecer e relacionar-se com outros corpos e com o ambiente. A materialidade do corpo ali apresentada colabora, no processo de maturação da cultura humana, para a compreensão do caráter essencial da presença material do corpo no mundo, sugerindo um *design* consciente dessa essencialidade.

22. Erik Myin, "Two Sciences of Perception and Visual Art", em *Journal of Consciousness Studies*, `vol. 7, n. 8-9, 2000, pp. 43- 55.



CORPOREIDADE E FISICALIDADE NO TREINAMENTO DO ATOR NO TEATRO FÍSICO

Quando entende-se percepção e conceituação como frutos dos cruzamentos entre corpo/ambiente/cultura, o debate sobre arte precisa considerar tanto a perspectiva exterior da análise crítica como a pessoa do artista enquanto subjetividades, o que dá destaque à discussão de processos e ao próprio debate crítico sobre a obra. Fechando os dois extremos da cadeia de semiose do teatro, registros sobre o trabalho criativo (dos artistas, produtores e demais envolvidos na criação das obras) e a recepção dos espetáculos (por parte do público comum e da crítica especializada) podem indicar caminhos para uma análise capaz de incluir na obra seu processo em desenvolvimento.

Numa análise de processos, torna-se mais clara a importância da investigação sobre o treinamento do ator do

---

Fig. 38: Treinamento do Lume, Luís Otávio Burnier, 1985

Teatro Físico, cuja definição enfrenta os limites difusos de um fenômeno em constituição, diverso e multifacetado: mesmo que as obras de Teatro Físico não se pareçam, enquanto resultados espetaculares, sua semiose diferenciada emerge de um processamento particular de informações. Katz[1] lembra que o que se apresenta à percepção, no caso da dança, é a parte do fenômeno que se abre ao interpretante – a dança também é um signo convencional, que precisa de um sujeito consciente na cadeia de semiose em que se insere. Os múltiplos acionamentos, que levam ao movimento, que, aparente aos olhos, não são o todo da dança; de tal forma que a análise da dança precisa ser ampliada para além daquilo que é visível.

Também para o Teatro Físico seria inconcluso falar em "estrutura" sem mencionar os procedimentos criativos e técnicos – as instruções que o corpo do ator recebe nesse tipo de teatro – da sua estruturação, uma outra parte[2] além da parcela visível do fenômeno, que unifica processos e resultados. Um corpo é também instruído por uma cultura, no ambiente em que está inserido. No processo de solução de problemas que é um espetáculo, um universo de hábitos[3] e práticas vai sendo construído, com a repetição de caminhos e comportamentos que acaba por criar um modo de operacionalizar os recursos disponíveis. Essa dinâmica nasce da relação entre os participantes e vai tornando-se comum a todos dentro de um processo de trabalho, na forma de um treino particular:

> Um treino pode ser um aprendizado conjunto do uso da voz, do corpo, um estudo detalhado de dramaturgia, como pode ser também se despir de freios e convenções que tornam a expressão algo

1. Helena Tânia Katz. *op. cit.*

2. Não se pode falar em totalidade, uma vez que um espetáculo nunca está pronto antes da estréia e cada apresentação da mesma obra implica num resultado diverso, na relação com a platéia.

3. Hábito (do latim *habitus*), na acepção aristotélica de "faculdades e habilidades adquiridas". Em Marcel Mauss, "Techniques of the Body", em Jonathan Crary & Sanford Kwinter (eds.), *Incorporations*, Nova Iorque, Zone Books, 1992, pp. 455-457.

estritamente construído. Sua variação de qualidade forma sua possibilidade de diferenciação[4].

Nos teatros ocidental e oriental existem técnicas estabelecidas e já codificadas, tanto para o trabalho do ator quanto do diretor e demais criadores. Nenhuma criação pode ser operada sem uma técnica, que não se separa do treino, do processo de criação e do resultado observável na carreira teatral de um artista[5]. No caso do ator, essa técnica é, sobretudo, um "compromisso com um determinado tipo de teatro"[6].

Mas Mello[7] lembra que no oriente, a técnica e a criação estão mais intimamente relacionadas do que no ocidente. No teatro ocidental, existe uma fragilidade gerada pela distância entre os pólos extremos da criação individual e do escopo da técnica, ou a maneira pela qual a energia do sujeito articula-se objetivamente e converte-se em "signos decodificados e estruturados", resultando numa "gramática que vai do exercício ginástico às figuras de estilo"[8]. Por isso, uma profusão (e confusão) de técnicas é marcante no ocidente, tanto quanto a ocorrência de estilos mistos de teatro e a necessidade de "versatilidade" para o intérprete: ao mesmo tempo em que a frágil relação entre criação e técnica codificada deixa o ator ocidental mais desamparado que o ator oriental, ela permite uma liberdade de descobertas e invenções. Se essa liberdade de trânsito não for resumida a uma histeria da novidade, com excesso de informações e pouca profundidade de pesquisa, abre-se um campo imensamente rico de trabalho, como

4. Mauro Meiches & Silvia Fernandes, *Sobre o Trabalho do Ator*, São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 164.

5. *Idem, ibidem.*

6. *Idem, Ibidem*, p. 166.

7. Luís Otávio Burnier Pessôa de Mello, *A Arte do Ator: da Técnica à Representação – Elaboração, Codificação e sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de representação para o Ator*, Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 1994.

8. *Idem, ibidem*, pp. 24-25.

pôde ser verificado no teatro do século XX: "contra uma técnica essencialmente constituída de receitas que cada geração herda da anterior e transmite à que se segue, o século XX permitiu descobrir verdadeiramente a riqueza e a variedade dos recursos e dos meios que ele (o ator) dispõe"[9].

As técnicas do ator contemporâneo nascem tanto da descoberta individual do intérprete nos processos de trabalho e treinamento (uma espécie de auto-educação) quanto do aprendizado técnico (através da educação formalizada). Nunes[10] relembra que a criação de técnicas corporais específicas para o ator teatral[11] tem sido marcada pela transformação do "aprender" em "aprender a aprender"; neste processo, a aculturação, processo de interpenetração entre culturas, e a lapidação de um modo de operação particular (inculturação) estão somadas[12].

Em qualquer sociedade, as técnicas do corpo reúnem os modos como o homem usa o corpo[13]. O uso do corpo é um fenômeno social complexo, presente mesmo nos comportamentos mais "habituais", que envolve os aspectos físicos (mecânicos) ou fisiológicos (anatômicos), cognitivos, psicológicos e sociológicos. Cada técnica tem sua forma, assim como cada atitude do corpo diverge de sociedade para sociedade e mesmo entre os sexos.

Mauss[14] compreende que nas técnicas do corpo, anteriores às técnicas instrumentais (que usam objetos), o corpo é o próprio instrumento, objeto técnico e meio para se

9. Jean-Jacques Roubine, *A Linguagem da Encenação Teatral (1880-1980)*, tradução de Yan Michalski, Rio de Janeiro, Zahar, 1982, p. 147.

10. Sandra Meyer Nunes, *O Corpo Que Pensa – O Treinamento Corporal na Formação do Ator (Stanislávski, Artaud, Grotóvski, Barba, Antunes Filho)*, Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 1998.

11. O conceito de treinamento corporal no teatro, em relação à uma construção cênica, nasce no Ocidente em fins do século XIX, nos estúdios de formação de atores onde buscava-se superar as limitações do treinamento corporal dos conservatórios tradicionais. Em Sandra Meyer Nunes, *op. cit.*

12. Luís Otávio B. P. de Mello, *op. cit.*

13. Marcel Mauss, *op. cit.*

14. Marcel Mauss, *op. cit.*

atingir um fim. O sujeito executa corporalmente um conjunto de ações – de ordem mecânica, física ou psíquica – com um dado objetivo, daí as técnicas poderem ser classificadas segundo sua eficiência, de acordo com o resultado do treino. Também a natureza do processo de educação, o treinamento, caracteriza a técnica; treinamentos são os próprios processos de educação, que consistem numa "adaptação do corpo ao uso deles"[15].

A operacionalidade é um conceito central para definir as técnicas do corpo também no teatro. O intérprete, atuando dentro de um tipo de teatro, ou gerando a criação de um tipo de teatro, precisa de um determinado desempenho e busca meios para tal; o aprimoramento dos processos resulta em capacidades específicas de atuação[16]. As técnicas de corpo no teatro são aquelas que trabalham os componentes da arte teatral a fim de dilatar o corpo do ator para o contexto teatral. Como o corpo no teatro é um corpo em vida, ele necessita de uma técnica em vida, cabendo à técnica do ator "acordar, dinamizar elementos adormecidos, latentes e potenciais do ser"[17].

O treinamento de uma técnica corporal no ator "não pode [. . .] negligenciar o contato corpo-pessoa"[18] e pede disciplina e continuidade sistemática. O homem, em sua materialidade corpórea, possui a habilidade de construir, através do corpo, sistemas de significação. As atividades da consciência, como as técnicas, também são sistemas de colagens simbólicas: "Dada a sua especificidade física, o corpo porta aptidão para produzir formas. Talvez aquela 'forma realizável em alguns de seus aspectos fundamentais' de que nos fala Mallarmé, ou, passando para a terminologia peirceana, para produzir signos que operam como intensores (molde *qua* molde) dentro das leis que aderem à sua existência"[19].

15. *Idem, ibidem*, p. 474.
16. Mauro Meiches & Silvia Fernandes, *op. cit.*
17. Luís Otávio B. P. de Mello, *op. cit.*, p. 30.
18. *Idem, ibidem*, p. 86.
19. Helena Tânia Katz, *op. cit.*, p. 172.

A partir do treinamento corporal, acontece a transição do corpo "comum" para um corpo "diferenciado", no mesmo sujeito. A técnica corporal no Teatro Físico operacionaliza, ou seja, materializa (torna fato) o impulso criador, ou ainda, estabelece o fluxo comunicativo entre a pessoa do ator e o seu "fazer" no e através do corpo. A articulação dos meios pelo artista, selecionados num repertório de signos, organizados em operações várias vezes repetidas e conduzindo a uma configuração[20], determinará – num recorte temporal, supondo um processo acumulativo, mas nem sempre numa lógica direta de causa/efeito – uma transformação de qualidades, perceptível em maior ou menor grau nas manifestações do próprio corpo. Para definir as instruções da cultura do Teatro Físico presentes no seu treinamento corporal, no entanto, cumpre antes discutir os conceitos de corporeidade e fisicalidade, que podem auxiliar a análise dessa diferenciação de estados e comportamentos, ao indicar a emergência de aspectos diversos, porém não-dualistas, da mesma unidade.

Os termos são bastante próximos: corpóreo e físico são dois elementos que, segundo Mello, compõem uma ação física, ou o "aspecto corpóreo e físico das energias potenciais do ator"[21]. A corporeidade, de um modo geral, é uma característica da existência material do humano, um atributo comum aos membros da espécie. A fisicalidade, ou fisicidade, é o componente físico e mecânico da ação física, "[. . .] se ele (o corpo) é gordo ou magro, alto ou baixo, carrancudo ou caquético"[22]; em termos espaciais, ela é o percurso de um movimento, a forma do corpo apresentar-se. Mas a corporeidade seria anterior à fisicalidade, inclusive no aspecto de importância e complexidade. Mais ativa que a fisicidade, a corporeidade é "a maneira como o corpo

20. Elisabeth Walter-Bense, *A Teoria Geral dos Signos*, tradução de Pérola de Carvalho, São Paulo, Perspectiva, 2000.
21. Luís Otávio B. P. de Mello, *op. cit.*, p. 75.
22. *Idem, ibidem*, p. 76.

age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamoritmo"[23]. Além de atuante, a corporeidade está associada à idéia de integridade, porque é a junção, a integração profunda entre a pessoa do ator e a forma do corpo.

Uma técnica corpórea, conforme indica Mello, lapida uma fisicalidade específica. No Teatro Físico, o processo de construção do sistema de significação quer estabelecer um trânsito entre a materialidade do corpo (corporeidade) e seu aspecto formal (fisicalidade), a fim de compor um procedimento verdadeiramente unificado, em que aspectos técnicos, de invenção e de expressão do ator sejam igualmente acessados e possam também ser problematizados, ou colocados em atrito.

Nesse sentido, o Teatro Físico aproxima-se do teatro corporal de Barba, na tradição de Grotóvski, ao propor uma nova organicidade do corpo que não é a natural, comum a todos os indivíduos humanos, mas que implica, inclusive, na reconstrução desta última. O desdobramento da fisicalidade – para Mello, a emergência de um estado ou aparência final –, efetuado por esse modo de fazer teatral, reintegra ao corpo cênico a totalidade do conceito de corpo em seu aspecto fundador (de corporeidade), possível pela aptidão humana de criar sistemas de codificação e treinamento; uma integralidade orgânica reencontrada por meio de uma complexidade interna refinada.

O Aumento da Complexidade para a Constituição de um Corpo Diferenciado

Pode-se falar em uma técnica corporal específica do Teatro Físico? Para explorar a questão, cumpre verificar: a) se existe um conjunto de práticas estabelecidas, que se repetem no contexto do Teatro Físico; b) se os procedimentos podem ser avaliados pelo critério de eficiência e operaciona-

23. *Idem, ibidem*, p. 75.

lidade, ou seja, se eles encaminham a contento a um resultado determinado; c) se as práticas estão organizadas a ponto de serem ensinadas e aprendidas e qual o grau de estruturação presente; d) se o pressuposto do "corpo vivo", fundamentando a semiose, está ali desenvolvido.

As perguntas acima foram observadas em experimentações práticas, inseridas nesta pesquisa com o objetivo de testar conceitos e procedimentos do teatro corporal, à maneira do Teatro Físico. A hipótese explorada foi a de que, uma vez encontrada a questão motriz para esse modo de fazer teatral, as respostas sobre treinamento técnico estariam impregnadas no corpo do pesquisador, juntamente com as informações acumuladas no curso da investigação, visto que o corpo e a consciência de uma informação habitam a mesma instância:

> Ainda que não se saiba como, ou criou-se ou imitou-se uma maneira de fazer, alcançando-se mais facilmente uma solução. A recusa de um instrumento parece indicar a presença de outro capaz de dar conta do problema. Porém pode não haver a distinção de que aquilo com o que se faz (ainda que da primeira vez) já é técnica, o caminho mais curto entre dois pontos[24].

A chave mobilizadora do período de treinamento foi o binômio fisicalidade/teatralidade, empregado com o objetivo de observar, no próprio corpo, o surgimento da técnica do Teatro Físico, tomando-se por base essa dupla atribuição do fenômeno. O problema da interação dialógica entre o corpo e o teatro (os dois, "sistemas" altamente organizados) deveria ser informado pelas soluções colhidas do repertório pessoal do corpo, colocado em ação no treinamento.

O conceito de treinamento foi inspirado em Barba, para quem treinar é "criar outra cultura"[25]. Assim, a fim de criar

24. Mauro Meiches & Silvia Fernandes, *op. cit.*, p. 10.
25. Eugênio Barba & Nicola Savarese (ed. & org.), *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, tradução de Richard Fowler e Katie Dymoke, Londres, Nova Iorque, Routledge, 1991, p. 218.

uma cultura particular, o "exercício" deveria ser uma ação que se aprende e se repete, com um objetivo (o que se assemelha ao conceito de "técnica" de Mauss): uma mesma seqüência, por exemplo, poderia ser ampliada com combinações variáveis (de ritmos, direções, de ênfases etc), configurando um treino, cuja finalidade seria desenvolver condições próprias para se alcançar a presença física necessária para a cena. Nenhuma seqüência de movimentos ou sons, portanto, seria descartada, desde que oferecesse possibilidades de manipulação, repetição e recombinação, alimentando a discussão sobre a constituição de um teatro da corporeidade.

Após algumas semanas de trabalho, as perguntas *o que* eu sei, *o que* meu corpo conhece sobre sua materialidade e sobre *quando* ele torna-se "teatral" evoluíram para *como* eu sei do corpo no teatro; fragmentos embaralhados de exercícios e lembranças de conceitos foram revelados no corpo em treinamento. Séries de informações foram se somando e entrecruzando, conforme sobrepunham-se os componentes no sistema. Assim, foi possível notar um aumento de graus de complexidade caracterizando as relações empreendidas pelo corpo no Teatro Físico: as trocas do corpo com o ambiente tornam-se mais complexas à medida que a corporeidade é colocada em função de fatores, primeiro, relativos à autoconsciência e prontidão corporais, depois, numa primeira relação de comunicação mais "exterior" à unidade corporal e, a seguir, em inter-relações que operam dentro de pressupostos técnicos gradativamente mais ricos e codificados.

Os fragmentos apontaram pistas para um processo de trabalho, sendo ordenados posteriormente em itens, dispostos nos quatro blocos listados a seguir:

a) o corpo neutro (com qualidades diversas do corpo cotidiano, porque em estado de treinamento, porém próximo do corpo natural)

- movimento consciente;
- sentidos e propriocepção;

- articulação / músculos / ossos (de acordo com a definição de forma perfeita, segundo Meziére[26]);
- partes do corpo;
- equilíbrio / perda de;
- tonicidade;
- forma (desenho) no espaço;
- presença;
- prontidão;
- *zona de sombra*: neutralidade / falta de neutralidade ou o surgimento dos primeiros traços de construção;

b) o corpo em comunicação

- sentidos e relação com o mundo (percepção de sons, luz, cheiro, calor e frio);
- relação com outro corpo (gesto e som/fala);
- relação com o espaço;
- relação com objetos;
- movimento conjunto (em par ou em grupos maiores);
- *zona de sombra:* concentração (indo para dentro e para fora de si) e ausência/presença de um observador externo;

c) o corpo diferenciado

- ações físicas (segundo Mello[27]);
- ações completas (segundo Laban[28]);
- corpo extracotidiano (segundo Barba) ou proto-expressividade;

26. Para Françoise Méziere, estudar a morfologia perfeita deve ser a arte de reconhecer a forma perfeita, que corresponde à relação de proporção entre as partes do corpo, na relação com a força da gravidade. Em Thérèse Berthéra & Carol Bernstein, *O Corpo Tem Suas Razões: Antiginástica e Consciência de Si*, tradução de Estela dos Santos Abreu, São Paulo, Martins Fontes, 1977.

27. Luís Otávio B. P. de Mello, *op.cit.*

28. Para Laban, a ação dramática no teatro é a intensificação artística da ação humana. Em Rudolf Laban, *Domínio do Movimento*, Lisa Ullman (org.), tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Neto, 2. ed., São Paulo, Summus Editorial, 1978.

- níveis de elaboração do discurso;
- técnicas corpóreas de treinamento (energético, dança pessoal, segundo Mello; escalas de movimento e esforços, segundo Laban);
- *zona de sombra:* uso do movimento ("parecendo" dançar) e uso da voz ("parecendo" declamar ou cantar);

d) o corpo estilizado

- personagem[29]. Desenho corporal e traços de um proto-desenho "psicológico";
- figura (narrador). Comportamento do corpo na atividade de "contar", sem buscar uma personagem, enfatizando a dinâmica sugerida pelas coisas, fatos, imagens. Contar lembranças, canções, sonhos;
- cena (partes de coreografias, seqüências de ações e trechos de textos dramáticos);
- princípios organizados em termos de estilo (dramático, melodramático, cômico, trágico, bufo, clownesco);
- outras linguagens parateatrais (acrobacia, dança clássica, lutas marciais);
- mímica corpórea (segundo Decroux).

A divisão em blocos foi uma estratégia (artificial) de organização desses fatores; no entanto, não se quer afirmar aqui que um corpo não é expressivo quando se investiga, por exemplo, a neutralidade, o equilíbrio ou a relação dos pés com o chão no andar. As *zonas de sombra* descritas entre os blocos enfatizam as áreas de transição, onde os fatores se fundem. O primeiro bloco (bloco *a*) reúne características anatômicas do corpo ainda em estado pré-expressivo diferenciado do cotidiano, ou seja, como um instrumento apto a expressar, mas ainda fora de uma situação cênica. Os blocos seguintes mostram os aumentos no grau de complexidade das relações do corpo: primei-

29. Recordando personagens trabalhadas em espetáculos teatrais onde atuei como atriz.

ro, num estado de atenção redobrada, na relação com o espaço ou em relação a outro corpo (no bloco *b*); a seguir, em situação "proto-expressiva" (no bloco *c*); e, finalmente, em operação dentro de um sistema determinado, que pode envolver estilos e outras técnicas parateatrais (no bloco *d*).

No treino, a "teatralidade" resultou de uma "intencionalidade ambiente", fruto de uma criação de vínculos diferenciados do corpo no processo de comunicação, no contexto de um entendimento sobre o Teatro Físico, fruto da elaboração pessoal dos conceitos partilhados sobre esse modo de fazer teatral. A pergunta formulada levou a uma prática que revelou "estados auto-organizativos sucessivos do próprio organismo como um todo"[30]: o modo como o corpo se organizou nasceu da repetição sistemática da questão motivadora da cultura do Teatro Físico, segundo os pressupostos desta pesquisa.

A hipótese de aumento de graus de complexidade do corpo não suscitou um deferimento especial ao conceito de representação mimética. Ao contrário, nenhuma representação de conteúdos internos foi importante; nem tampouco a questão da reprodução da realidade exterior precisou ser formulada. Em conseqüência, o problema da textualidade foi dimensionado de modo particular: a expressividade da voz e da linguagem verbal fez parte do processo de treino, aparecendo em diferentes formas de elaboração do código – ruídos, respiração, textos organizados, canções –, mas sem que a linguagem verbal ou a narrativa se tornassem elementos organizadores da análise.

No encerramento do período de treinamento surgiu a pergunta a respeito da maneira de organização dos fragmentos: como seria possível reter tantos fragmentos? A pesquisa apontou então para a construção de seqüências, não importando se apenas de movimentos e textos ou de sons e gestos somados. Essa necessidade de estruturação de um "tecido" das lembranças indicou uma espécie de

30. Sandra Meyer Nunes, *op. cit.*, p. 132.

impulso narrativizante, uma busca por estratégias de ordenação e memorização e, finalmente, de transmissão desses trechos entrelaçados. A "narrativização" partiu da lógica do próprio corpo, requisitado a organizar informações para conservar e devolver sua experiência vivida dentro de uma cultura específica.

A experimentação prática possibilitou a confirmação da viabilidade de realização de um treinamento específico para o Teatro Físico, corroborando as informações colhidas nas leituras e nas entrevistas sobre os processos de criação dos grupos. Primeiro, porque a pergunta sobre a fisicalidade em relação à teatralidade leva à criação de um processo particular, que vai se auto-organizando a partir do corpo.

Segundo, porque existe no Teatro Físico um grupo de procedimentos desenvolvidos na exploração do pressuposto de "considerar as corporeidades dos intérpretes em sua magnitude e tratá-las como intrínsecas aos processos, conteúdos e da própria apresentação dos espetáculos"[31]; esses procedimentos (mesmo que diversificados) compõem uma estratégia, compartilhada por seus praticantes, "um *know-how*, a um conhecimento prático do manuseio de instrumentos determinados, a um fazer"[32]. Terceiro, porque os procedimentos estão conscientemente organizados, vencendo a etapa obscura em que um "modo de fazer" não se assumiu ainda como um sistema de estudo e aprendizado: "A incapacidade de gerar uma técnica pode ser apenas aquela de não conseguir ver na execução uma, de não discernir a construção de uma, ou então, definitivamente, de não solucionar coisa alguma e fracassar na experiência em questão"[33].

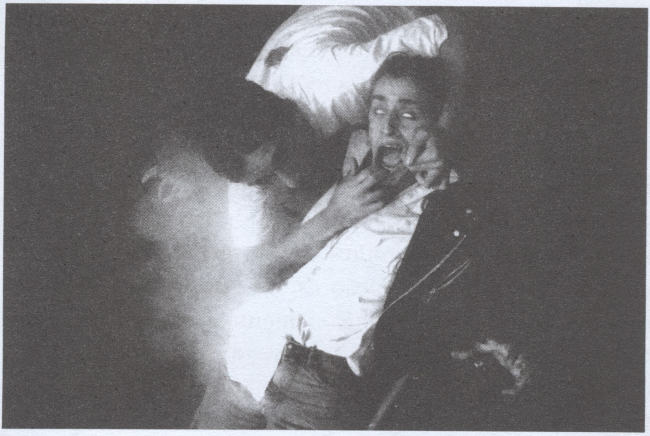
31. Mark Evans, "Looking Good? – Perception of the Body in the Dance/Theatre of Volcano and Frantic Assembly", em *Dance Theatre: An International Investigation – Proceddings of the First MoMentUm Conference*, Setembro de 1999, Crewe + Alsager Faculty, The Mancheste Metropolitan University, pp. 135-146.

32. Luís Otávio B. P. de Mello, *op. cit.*, p. 89.

33. Mauro Meiches & Silvia Fernandes, *op.cit.*, p. 10.

Quarto, porque esses procedimentos vão do processo até o espetáculo e apontam para um aumento da autonomia[34] desse modo de fazer teatral em relação a outras manifestações da expressividade humana baseadas na presença do corpo. Essa autonomia é visível no corpo cênico dos espetáculos de Teatro Físico e resulta num enriquecimento das possibilidades de atuação do ator, tanto na cena quanto no processo criativo do espetáculo. Em quinto lugar, porque esse cabedal de conhecimento é transformador, influenciando o que veio antes e o que surge depois dele. Ao dialogar com modelos anteriores, os procedimentos do Teatro Físico acabam por trazer modificações para o fazer teatral de um modo amplo e, portanto, para a técnica do ator no teatro: "A história de uma técnica se repete ou é reescrita a cada novo produto que ela gera, podendo se encontrar no meio dessa produção de um invento fundante, capaz de totalizar em si essa história e de marcá-la com um novo começo"[35].

34. Helena Tânia Katz, *op. cit.*, p. 31.
35. Mauro Meiches & Silvia Fernandes, *op.cit.*, p. 9.



O CORPO E A ESTÉTICA DO ATOR NO TEATRO FÍSICO: DA ATUAÇÃO PARA A PERFORMAÇÃO

O ato artístico do Teatro Físico, resignificado por um novo papel do corpo, provoca um alargamento dos limites da convenção teatral e da experiência corporal. Mas o que o Teatro Físico vem integrar (ou reintegrar) à arte do ator?

O cabedal técnico do ator é criado no seu processo de trabalho, no tempo de uma carreira, constituindo um "estilo de ator", uma intrincada arquitetura de "afinidades". O ator escolhe (ou é escolhido por) uma escola (formal ou informal), depois de uma série de trabalhos que envolvem um jeito de criar e apresentar-se, o que por sua vez traz informações e novo alimento de idéias. Esse repertório de escolhas, individuais e coletivas, recuperadas e confronta-

---

Fig. 39: Beth Lopes, O Cobrador, *com Ronaldo Bregola Passos e Fernando Vieira/ Direção de Beth Lopes/, 1990. Foto de Luiz Cersósimo.*

das pelos processos históricos, vão desdobrando-se em novas tradições.

Algumas abordagens teatrais investem conscientemente na redescoberta da presença do corpo em contraponto à abstração da representação[1], distinguindo-se por formular novos "códigos e convenções transformadores, através dos quais os corpos dos atores e bailarinos (enquanto presenças) têm sido produzidos e recebidos como signos distintos num sistema sígnico estético e cultural particular [...]"[2]. Outras, limitam-se a compreender que o "corpo natural" não serve ao teatro, sem maiores implicações dessa "descoberta" na cena. As diferentes estruturações e hierarquizações do corpo – em relação às suas próprias partes, aos outros corpos e aos demais elementos da cena – encontram correspondência nos variados estilos de atuação e nos diversos resultados estéticos presentes na história do teatro, chegando a definir as fases dessa história.

Ao reconsiderar o valor da fisicalidade, o Teatro Físico modifica os meios expressivos do intérprete, agregando ao trabalho do ator novas preocupações e procedimentos artísticos. Essa somatória encontra tradução numa profusão de recursos para a atuação, que vão desde o uso da máscara (neutra, da comédia e do *clown*), a aplicação de princípios da dança contemporânea e da mímica, até a ampliação de experiências e descobertas oferecida pela improvisação e pela performance. A variedade no emprego de recursos reflete o interesse na exploração do corpo do intérprete e do seu repertório expressivo, efetivado por meio da reorganização de elementos já existentes na tradição do teatro e da introdução de técnicas e recursos de outras áreas criativas, especialmente da dança e das artes plásticas.

1. Segundo Birringer, a abstração da representação faz referência aos corpos na cena teatral, constituídos pela linguagem verbal, códigos teatrais e técnicas corporais. Em Johannes H. Birringer, *Theatre, Theory, Post Modernism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

2. *Idem, ibidem*, p. 212.

Se o teatro do séc. XX conseguiu descobrir e explicar possibilidades antes insuspeitadas, tanto no corpo como na voz do ator, ele vem sendo também o primeiro a assumir o seu passado, a *reativar* em toda medida do possível certos virtuosismos – e, portanto, certas técnicas – muitas vezes de uma elaboração extraordinariamente sofisticada, que haviam caído em desuso, se não em esquecimento[3].

No Teatro Físico, as operações de renegociação do lugar do corpo e do sujeito com as estruturas formais do teatro, nos aspectos de como o corpo é produzido (inclusive, as técnicas do ator) e da troca entre o ator e o espectador, ocorrem de duas formas: a primeira, opera por meio da exposição e manipulação na cena de um corpo "livre", revelando as estruturas de representação, enquanto que a segunda, por meio da exploração mais formalista dos cruzamentos do corpo com a tecnologia da cena, onde a imagem visual tem destaque[4].

A hibridação entre teatro, mímica, circo, dança e artes visuais gera, na estrutura dos espetáculos, o questionamento da idéia de representação estabelecida em cada uma das artes: o atrito entre as convenções de codificação vem revelar a instabilidade das linguagens. Para a platéia, a fusão tipológica passa a ser um problema a enfrentar, compartilhando de uma cena em que a "leitura" do espetáculo dependerá do seu conhecimento dos códigos das diferentes artes e do reconhecimento da falência de cada um dos sistemas para representar a realidade como um todo. Para o ator, os choques entre texto e movimento, personagem e figura, narrativa ficcional e o aqui/agora da cena evidenciam também a instabilidade das ferramentas de expressão, verbais ou corporais, articuladas pelo (e no) corpo do ator, e a incapacidade das mesmas de abrangerem isoladamente a totalidade do humano.

Este salto inesperado ou pulo, das estruturas narrativas relativamente fechadas criadas pelo texto falado e pela caracterização

3. Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*
4. Johannes H. Birringer, *op. cit.*

explícita para as qualidades mais abstratas da dança e da ação física (ainda dentro de um sistema de significação), tem o efeito de colocar essas mesmas estruturas em questão[5].

Ao ideal de versatilidade do ator no teatro textocentrista, contrapõe-se o virtuosismo corporal do Teatro Físico, que tenta superar essa instabilidade dos sistemas de significação, acrescentando ao trabalho do ator a preocupação com uma espécie de superEficiência comunicativa, impossível de ser atingida por uma linguagem "pura". O motor da interpretação transfere-se, então, para o ideal de totalidade expressiva do ator, em que se revela a virtuosidade humana, ou o humano tematizado nas suas dimensões trágicas e cômicas[6], expressando-se por meio de texto e de movimento.

> Se eu fosse fazer uma audição, o anúncio do jornal seria assim: precisa-se de ator experiente com base stanislavskiana, que tenha habilidade de dança, movimento, circo e mímica. De preferência, música também, por causa da estilização da voz. Então, precisa-se realmente de uma pessoa muito talentosa[7], segundo Meiches e Fernandes.

Para as prerrogativas do Teatro Físico, não basta apenas a habilidade do ator de dizer bem um texto ou caracterizar propriamente a personagem dramática. Esse ator, que mistura influências e experiências de momentos históricos e horizontes geográficos diferentes, remetendo-se à herança do teatro no mundo e também às outras artes sonoras e visuais, nas palavras de Roubine[8], é um ator menos espetacular: enquanto o teatro de texto aposta na possibilidade de formação de um ator "versátil", capaz de dar vida a textos dentro de um espetáculo mais convencional, o teatro corporal busca um intérprete com especificidades. O vir-

5. Andrew Quick, "Approaching the Real: Reality and Effects on the Play of Fiction", em *Performance Research – On Illusion*, vol. 1, n. 3, outono de 1996, Cardiff, Routledge, pp. 12- 22.

6. Anatol Rosenfeld, "O Fenômeno Teatral", em *Texto e Contexto*, 3. ed., São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 21-43.

7. Robert McCrea, em entrevista pessoal, (2002).

8. Jean-Jacques Roubine, *op. cit.*

tuosismo difere da versatilidade, porque impõe limites técnicos à participação indiferenciada do ator em "todo e qualquer espetáculo".

> A neutralidade reclamada por uma formação que pretende o ator versátil para representar em um teatro que encena textos – dado o treino do corpo, de voz e de capacidade sensível, que impedimentos há para o desempenho em qualquer gênero de teatro? – parece cair por terra com a perspectiva aberta ao teatro pela criação coletiva, pela prática da performance, pela mistura complexa de linguagens[9].

O virtuosismo, apesar do seu aspecto nebuloso, quando acontece o exagero da "técnica pela técnica", apresenta um saldo positivo, já que esse novo intérprete busca efetivar combinações mais complexas de habilidades, comprometendo-se com a criação de uma nova teatralidade. A exemplo do que ocorreu em outros períodos da história do teatro, em que a expressividade corporal do ator predominava sobre os demais elementos da cena, o estabelecimento do Teatro Físico traz também o resgate de um olhar especificamente voltado para os aspectos da interpretação, do treinamento do ator e da sua criação.

A reintegração de estilos de atuação e a inclusão de técnicas de outras áreas ressoam numa mudança quanto à importância atribuída a cada criador no processo teatral, em cada fase da produção artística. Do mesmo modo, as relações internas entre os criadores do espetáculo são transformadas: paralelamente à alteração do espaço de ação de cada um dos elementos da cena, o ator amplia sua participação no processo criativo como um todo, disponibilizando de uma maior abrangência de atribuições e responsabilidades e interferindo inclusive na criação do texto, dos figurinos, dos cenários e da música.

> O *performer* assume autoria e elocução de sua obra. Torna-se sujeito e objeto da experiência: não é mais o portador de uma autoria, da

9. Mauro Meiches & Silvia Fernandes, *op. cit.*, p. 164.

alteridade, nem o médium inconsciente de um transe divinatório. A habilidade torna-se idiossincrasia, a tradição se faz iconoclastia[10].

O ator do Teatro Físico é um ator-criador, que soma predicados em busca de constituir em si mesmo maneiras eficientes para a realização das experiências cênicas que fundamentam o aparecimento de todas as formas de teatralidade do corpo. Para tanto, ele soma conhecimentos: a) representa "relações sociais e processos históricos", não individualizando a personagem; b) ocupa o espaço explodido (por encenadores como Ronconi, Mnouchkine) e o espaço vazio (de Brook); c) representa à frio, com ironia e reflexão; d) domina técnicas acrobáticas do corpo; e) trabalha com a máscara facial; f) domina práticas coletivas que excluem o individualismo do *star system*;[11] g) encontra seus próprios materiais gestuais e de texto, sem a necessidade "por definição" da orientação de um diretor, numa atitude naturalmente dramatúrgica e h) movimenta o equilíbrio dinâmico dos actantes do espetáculo, reanimando inclusive a relação com a platéia.

O intérprete do Teatro Físico privilegia o "fato performance", ao invés da criação da personagem, escrita por um dramaturgo, da construção cênica (regida por um diretor) e do movimento, desenhado por um coreógrafo[12]. Esse ator pode ser relacionado ao *performer*, compreendendo a performance como um comportamento de comunicação[13], à maneira de Zumthor[14], que emprega o termo

10. Renato Cohen, "Performance e Contemporaneidade: da Oralidade à Cultura", em *Oralidade em Tempo & Espaço: Colóquio Paul Zumthor*, São Paulo, Fapesp e Educ, 1999, pp. 225-239.

11. Até este item, as sugestões de atribuições do ator contemporâneo são de Jean-Jacques Roubine. Em Roubine, *op. cit.*

12. Christophe Balme, "Além do Estilo: Tipologias de Análise da Performance", tradução de Tânia Brandão e Ana Bevilacqua Penna Franca, em *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, n. 7, ano 7, Rio de Janeiro, Uni-Rio, 1999, pp. 132-143.

13. Richard Bauman, "Performance", em Marvin Carlson (org.), *Performance: A Critical Introduction*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.

14. Paul Zumthor, *Performance, Recepção, Leitura*, tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, Educ, 2000.

para introduzir as reflexões sobre o corpo vivo, da emanação do corpo presente na poesia oral. A performance seria um "saber ser", a) que: concretiza algo que pode ser reconhecido; b) aparece (emerge) num contexto e ali encontra seu lugar; c) implica numa conduta do indivíduo responsável por seus atos (passíveis de repetição); d) marca o conhecimento ao comunicá-lo (transmudando a forma que surge no evento).

Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontramos sempre aí um elemento irredutível, a idéia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra[15].

States[16] lembra que as palavras-chaves – performance, teatralidade, representação, texto etc – têm uma hiperatividade metafórica; elas abrangem muitas áreas e acepções e oferecem resistências às definições. Mas o uso corrente do termo performance[17] nas últimas décadas, por influência dos estudos de gênero, multidisciplinaridade e interdisciplinaridade, implicou na expansão de conceitos como teatro e teatralidade:

Teatro significava: um texto interpretado "lá" pelos atores, com ênfase *na coisa* interpretada ("contida no texto dramático"), ingressos pagos, uma "platéia genérica", em resumo, uma aura fora do

15. *Idem, ibidem*, p. 45.
16. Bert O. States, "Performance as Metaphor", em John Rose (ed.), *Theatre Journal*, vol. 48, n. 1, Março 1996, Johns Hopkins University Press.
17. Performance é associado ao teatro por estudiosos "de fora" da área teatral (Goffman e Turner, por exemplo) e "de dentro" (onde se destacam Phelan e Schechner). Enquanto Phelan fala da "estética" da presença (a performance só existe no presente, ontologicamente fundamentada na noção de presença), a partir do ponto de vista do espectador (aparecer e desaparecer ocorre na relação entre o objeto de arte e o espectador), Schechner discute a "estética" da repetição (comportamentos restaurados nos ensaios ou treinos, de maneira extra-cotidina), do ponto de vista do atuante. Em Bert O. States, *op. cit.*

tempo de um rugido-de-maquiagem que obscurecia a natureza real do evento – "o ato teatral propriamente dito". Assim como o "mundo mundaliza" na fenomenologia de Heidegger, o teatro "teatraliza[18]".

Para a arte teatral, a associação ao conceito performance dá ênfase ao evento, em oposição ao texto dramático. No panorama da produção pós-moderna, o conceito quer destacar o aspecto empírico da comunicação teatral, em detrimento das suas qualidades potenciais. Assim, o uso do termo associado ao intérprete do Teatro Físico enfatiza a presença material do ator e sua relação com a cena e a representação como um todo, o que evoca a presença também do corpo do espectador.

O ator/*performer* investe no jogo de ambigüidades entre o campo ficcional e a vida[19], não através de um desarme do aspecto de construção do intérprete na cena, mas pela ênfase na relação entre o suporte (o corpo) e o instante material, uma ênfase nos efeitos do real. Para Quick[20], a diferença quanto ao "real" no teatro convencional e no teatro mais próximo à performance encontra um exemplo na distinção de Lacan para realidade e real: realidade é "socialmente construída e é a realidade que é introjetada pela operação da linguagem", enquanto que o real "ou o que é percebido como tal, é o que resiste absolutamente à simbolização"[21]. Assim, a interpretação, no terreno da performance, não oculta a estrutura que gera a realidade, invocando o real dentro dos limites do teatro.

A ilusão cênica, provocada pela imbricação íntima do ator com a personagem dentro de uma estória, é rompida e dá lugar a um modelo diferenciado da relação ator/personagem. Para tanto, o ator/*performer* fundamenta-se num

18. *Idem, ibidem*, p. 8.
19. Emil Hrvatin, *Jan Fabre – La Discipline du Chaos, le Chaos de la Discipline*, tradução de Moika Zbona, Seine Saint-Denis, Editions Armand Colin, 1994.
20. Andrew Quick, *op. cit.*
21. *Idem, ibidem*, p. 14.

processo de transformação, que poderia ser descrito por uma série de termos, tais como tornar desconhecido, estranhar, desfamiliarizar (do conceito de Shklovsky[22]), revelar (*deconcealment*, na leitura de Heidegger) e ficcionalizar[23]. Para Zumthor, essa transformação é o reconhecimento de uma alteridade ficcional, que rompe com o cotidiano e corrobora com o corpo do atuante na percepção da performance por parte da audiência.

Os termos acima sugerem a geração de uma materialidade "nova" do ator na construção teatral, reconhecível pelo espectador, ainda que fora dos moldes da personagem dramática. O ator/*performer* do Teatro Físico busca, do mesmo modo, uma forma de apresentar-se que esteja prioritariamente ligada às formas de manifestação de seu corpo. Compartilhando dessa perspectiva, o conceito de personagem no Teatro Físico poderia, então, ser substituído pelos termos figura, máscara e imagem cênica, desde que ficasse explícita a metamorfose pela qual passa o atuante, porém sem inferir obrigatoriamente no plano psicológico de identificação ou nas emoções do ator.

Para Nunes[24], os modelos de interpretação do ator no Ocidente são simbolizados, num extremo, pela interpretação épica brechtiana, que se baseia na forma representativa, e, no outro, pelo "devir" de Artaud que se baseia na forma presentativa. Entre os dois, sucedem-se gradações de identificação entre ator e personagem, atreladas à questão de

22. O conceito de desfamiliarização baseia-se no pressuposto de que "o processo de percepção é um resultado em si mesmo e deve ser prolongado". Cf. Eli Rozik, "The Corporeality of the Actor's Body: The Boundaries of theatre and the limitation Methodology", em *Theatre Research International*, vol. 24, n. 2, Verão de 1999, Oxford University, Press & International Federation for Theatre Research, p. 1206. A técnica opera atraindo a atenção do espectador para a materialidade dos objetos e imagens no palco e, a seguir, faz com que eles sejam desfamiliarizados, a fim de desautomatizar a percepção com o aumento de tempo empregado, dificultando o reconhecimento dos objetos.

23. Iser *apud* Bert O. States, *op. cit.*

24. Sandra Meyer Nunes, *op. cit.*

"atuar" com um maior ou menor compromisso de ideal de verossimilhança. Nas formas teatrais fundamentadas do texto dramático, busca-se o máximo de verossimilhança; o papel do ator é possibilitar a identificação do espectador com a ação cênica, "como se" ela fosse vivida no momento da representação (no caso de Stanislávski) ou mostrando a produção das estruturas ideológicas (no caso de Brecht). Na representação:

> o ator estabelece relações de semelhança ou imitação com um modelo externo, construindo uma caracterização primeiramente via intelecto ou emoção, para só então, dar uma forma física, concreta ao seu personagem[25].
>
> [...] Mas se o ator oferece sua presença, expõe diretamente seu corpo em ação, sem utilizar-se somente da personagem para estabelecer mediações ou de uma construção mental do papel para fisicalizá-lo posteriormente, o ator se distancia de uma "representação" tradicional e se aproxima de uma "iconização crescente", ou "presentação", que alarga os códigos da representação tradicional[26].

Neste sentido, pode-se caracterizar o ator/*performer* no terreno da "presentação", com a intenção de destacar o fato de que ele busca diferenciar-se do ator convencional quanto ao aspecto temporal, com implicações para a idéia de imitação. Na representação, o tempo ficcional é presentificado como o tempo real; por isso, representar, no teatro ocidental convencional, envolve a reapresentação, a repetição de algo que é fundamental e antes de tudo, o conteúdo do texto[27]. Já o tempo da presentação do ator no Teatro Físico inclui uma simultaneidade entre o real e o ficcional; ao experimentar agir materialmente, o intérprete provoca novas interações simbólicas no espaço e no tempo do evento:

> O foco no corpo do intérprete isoladamente ou o lugar do evento, que significa através do emprego da ação em tempo real ou através de interações simbólicas ao invés do enquadramento

25. *Idem, ibidem*, p. 17.
26. *Idem, ibidem*, p. 19.
27. *Idem, ibidem.*

da narrativa ou da ficção; ações que ocorrem em tempo real, ações que ocorrem onde o tempo é elemento fundamental, onde a duração é o espaço central da experiência; eventos que são construídos através de processos espontâneos, aleatórios, transitórios e acidentais[28].

Para States[29], as diferentes formas de interpretar são modos diversos do ator enunciar-se, operações puras dos universos de discursos do ator que inclui falas, gestos, presença e outros aspectos. Os modos auto-expressivo (com ênfase no ator, assemelhando-se ao gênero lírico), colaborativo (com ênfase na platéia, semelhante ao gênero épico) e representacional (com ênfase na personagem, aproximando-se do gênero dramático) oferecem uma maneira de observar como a atuação aparece para a platéia. "O ator atua a nossa forma de nos referir às coisas do mundo. Ou, traduzindo nos termos da nossa percepção da sua arte: ele o faz tornando-se, em parte, ele mesmo uma coisa, em parte fazendo a coisa, em parte compartilhando isso"[30].

No Teatro Físico, essa tripla natureza do corpo (aquele que *é*, *faz* e *compartilha*) não é encarada de forma inocente. O Teatro Físico opera por meio de técnicas de composição que instauram um campo de percepção capaz de excitar a existência corporal do espectador de forma determinada. O corpo é argüido no seu estado de "supercorporeidade" – estado que Merleau-Ponty encontra nas situações de distúrbio de percepção e de espacialidade, tais como alucinações, sonhos etc –, por meio do uso inusitado do espaço e da formalização expressiva de gestos, movimentos e sons, chamando atenção para como o corpo do ator é produzido e percebido na revelação do aqui/agora do texto.

28. Andrew Quick, *op. cit.*, p. 12.

29. Bert O. States, "The Actors Presence: Three Phenomenal Modes", em *Theatre Journal – The Poetics of Theatre*, vol. 35, n. 3, out. 1983, Washington, American Theatre Association, pp. 359-375.

30. *Idem, ibidem*, p. 375.

O modo dominante de enunciação no Teatro Físico é o auto-expressivo, uma vez que o ator mantém um alto grau de consciência da sua presença "fantasmagórica" junto à "personagem". No entanto, a sua aparição auto-expressiva dá-se de forma diversa da descrita por States: ela ocorre não apenas no nível do espetáculo, mas na sua estrutura. Diferentemente dos grandes atores, como Kean ou Sarah Bernhardt, citados por States, cujas presenças cênicas se destacam em conseqüência de talentos "estelares", a presença artística do ator desse modo de fazer teatral é ressaltada porque o intérprete une as categorias da representação e do imaginário e o virtuosismo.

Pode-se estabelecer uma relação entre o Teatro Físico e o modo representacional se formularmos sua definição de maneira um pouco diversa da apresentada por States. O assunto do Teatro Físico não reside no universo ficcional (mais comum no teatro dramático convencional), mas sim na percepção da materialidade, temporariamente estável, da "experiência humana em fluxo"[31]. Tal experiência está representada na existência corporal e nas ações do corpo, compartilhando com o espectador um assunto comum, que é o humano. Desta forma, a experiência resultante para a platéia da síntese perceptiva da emanação do ator no Teatro Físico não seria uma "experiência fora-do-corpo"[32], mas uma afirmação da existência-sobretudo-no-corpo.

O modo colaborativo faz-se presente no Teatro Físico com a participação do espectador na formulação do significado do espetáculo, no grau de intimidade construída entre ator e observador e, muitas vezes, no endereçamento do discurso diretamente para a platéia. Esse pacto de participação é estabelecido não pelo "comportamento" (*manner*)

31. "enactement of the human experience" é a expressão de States. A tradução é livre, para expressar não um tipo de atuação, mas de imanência. Em Stanton B. Garner Jr., "'Still Living Flesh': Beckett, Merleau-Ponty and the Phenomenological Body", em *Theatre Journal*, vol. 45, n. 4, dez. 1993, J. Hopkins University Press, Canada, W. B. Worthen, pp. 443-460.

32. Bert O. States, *op. cit.*, p. 375.

do ator, mas pela "organicidade" (*matter*) da sua presença, "devolvendo o público de volta ao mundo com uma nova atenção"[33]. Assim sendo, o espetáculo não constrange-se ao palco, mas estende-se para a assistência, compondo presenças (do ator e do espectador) organicamente unificadas.

O intérprete de Teatro Físico busca ampliar as possibilidades criativas da atuação por analogias. Sua atuação não se coloca no nível da linguagem, mas na atualidade do ícone[34], recusando o gesto imitativo convencional para buscar o gesto original, orgânico[35]. O que possibilita este desprendimento dos padrões logocêntricos e lingüísticos é o lugar fundamental do corpo na cena, que incita uma outra relação com o olhar significante da platéia: o espectador supera a "experiência puramente estética" e compartilha o jogo teatral. A consciência do jogo evidencia o aspecto de construção do teatro e destaca o ato de jogar, no aqui/agora da ação corporal. As estratégias de interpretação do ator/*performer*, então, saltam da função de *encarnar* um papel para a de *carnar* o jogo, *encorpar* e fundar a comunicação.

> Eles não interpretam (*schauspielen, to act*) *alguém*, mas eles interpretam (*spielen, to play*) *alguma coisa*. O jogo de identificação com o papel muda, na identificação com o 'jogar'. A situação fica de tal forma que os participantes fazem parte de uma convenção comum, a qual concerne tanto aos atores quanto aos espectadores[36].

33. *Idem, ibidem*, p. 368.

34. Segundo Santaella, "Na sua pureza de qualidade, os ícones não representam necessariamente os objetos, mas antes abrem-se para sugerir um objeto possível. Se apresentam, mais do que representam. Santaella, *apud* Sandra Meyer Nunes, *op. cit.*, p. 43. A experiência icônica, no entanto, é fugaz. O objetivo de atuar por iconicidade é inexeqüível, visto que não existe corpo sem mediação na situação temporal do teatro. Para uma discussão sobre as diferenças (e cruzamentos) nas definições de símbolo, índice, ícone e signo para Peirce, a colaboração de Santaella é esclarecedora. Ver também Lúcia Santaella, *A Percepção – Uma Teoria Semiótica*, São Paulo, Experimento, 1993.

35. Sandra Meyes Nunes, *op.cit.*

36. Emil Hrvatin, *op. cit.*, p. 150.

CORPOREIDADE E TEXTUALIDADE: OS NOVOS CONCEITOS DE DRAMATURGIA DO TEATRO FÍSICO

Para compreender o Teatro Físico, é preciso observar a organização do seu código teatral, considerando as combinações de uma série de itens – atores, objetos, cenário, iluminação, figurinos, movimento, som etc – que se inter-relacionam para a produção de seus códigos legíveis. Fernandes[1] lembra a definição de Adorno, para quem a forma é a precipitação de um conteúdo, acrescentando que as definidoras do tipo de encenação não são as categorias de textos, mas sim as maneiras de integração entre o texto, seja qual for a sua natureza, e os outros elementos da re-

1. Silvia Fernandes, "Notas Sobre dramaturgia Contemporânea", em *O Percevejo*, n. 9, ano 8, Rio de Janeiro, Uni-Rio, 2000, pp. 25-38.

Fig. 40: Frantic Assembly, Underworld, *com Marcia Pook e Georgina Lamb. Foto de Marylin Kingwill.*

presentação. A mesma tensão entre ficção e realidade da cena é fator determinante na constituição de um espetáculo. "É precisamente na relação entre o real tangível de corpos humanos atuantes e falantes, sendo esse real produzido por uma construção espetacular e uma ficção assim representada, que reside o próprio do fenômeno teatral"[2].

O Teatro Físico engrossa o coro dos defensores da materialidade do espetáculo. Mas como se dá a relação entre os elementos da cena nesse modo de fazer teatral? Como está organizada a construção espetacular, que Birringer[3] vê nascer do diálogo entre vários elementos, quando a ênfase recai sobre o real tangível dos corpos? O debate instaurado no teatro contemporâneo a respeito da textualidade, que se abre em inúmeras direções, encontra soluções e problemas particulares nas propostas do Teatro Físico?

Analisando a evolução do teatro contemporâneo sob a perspectiva do texto dramático, Ruyngaert[4] enfatiza a importância do movimento de ascensão do encenador para a determinação dos rumos do teatro contemporâneo. No momento que o diretor passa a disputar com o dramaturgo a posição privilegiada de "autor" do espetáculo, a tradição que destacava a importância do texto teatral na definição da essência do teatro vê-se abalada. O novo *status* do encenador e a liberdade cênica por ele apregoada, apoiados na evolução das técnicas de cenografia (com Appia e Craig) e iluminação desde os anos de 1950, teriam empurrado a cena para "uma prática na qual os diferentes sistemas de signos – entre os quais o espaço, a iluminação, o ator em movimento, o som – passaram a ter, cada um, maior peso no trabalho final apresentado ao espectador"[5].

2. Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira *et alli*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 374.

3. Johannes H. Birringer, "Between Body and Language: 'Writing' the Damnation of Faustus", em *Theatre Journal*, outubro de 1984, pp. 335-355.

4. Jean-Pierre Ruyngaert, *Ler o Teatro Contemporâneo*, tradução de Andrea Stahel M. da Silva, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

5. *Idem, ibidem*, p. 66.

A influência de outras artes apoiadas na visualidade – entre as quais o cinema, a dança e as artes visuais – também colaboraram para atingir as convicções acerca do privilégio oferecido ao texto dramático na definição do fenômeno teatral na contemporaneidade. De acordo com Ruyngaert, as criações de Bausch, Kantor e Bob Wilson, por exemplo, libertaram o compromisso do texto com a representação da realidade, ao mesmo tempo em que confundiram especialistas, críticos e espectadores. A confusão gerada encontra motivos, segundo o autor, na dependência da linguagem verbal para a existência do fenômeno teatral.

No contexto de Ruyngaert, o corpo do ator seria o "aquilo" por onde a linguagem verbal tem que passar, via respiração e voz. Este corpo assemelha-se a um suporte falante, com orifícios; uma máquina de narrar capaz de extravasar o sofrimento do único corpo que é realmente importante, o corpo daquele que escreve, degladiando-se "à procura do essencial, já que aquilo que não se pode falar é o que se deve dizer"[6]. O corpo do ator dá voz aos textos que recordam a dor vivida pelo autor, aprisionado numa luta por um acordo entre a expressão do verbo e sua existência orgânica.

Mesmo as transformações nas formas da escritura dramática que Ruyngaert reconhece são incapazes de demovê-lo do ponto de vista textocentrista, onde o ator existe como veículo da obra máxima (o texto), dando carne ao elemento essencial da técnica dramática, o diálogo. A imaterialidade do corpo do autor parece, para ele, mais presente na cena do que a materialidade do corpo do ator. Isso, porque apenas o texto tem existência suficiente para ser objeto da *mise en scène*, já que só o que existe concretamente e *perpetuamente* pode ser "posto em cena". Conseqüentemente, se existe algum espaço para um outro teatro, esse espaço é o das formas em desequilíbrio, nascidas em momentos da história do espetáculo onde se buscou desafiar o espectador, atingindo

6. *Idem, ibidem*, p. 178.

diretamente os seus sentidos "no gesto e no grito"[7], como fez a produção em fins dos anos de 1960, no século XX.

Bentley[8] resumiria a posição de Ruyngaert como decorrência de uma "deformação profissional", compartilhada igualmente pelos dois grupos que mais se confrontam nas discussões sobre o teatro, os teatralistas e os literatos: "[...] a posição deles [dos literatos] em realidade não é que a dimensão teatral não existe, mas que eles gostariam que não existisse"[9].

Pode-se dizer que a posição defendida por Ruyngaert está mais próxima de um gosto pessoal pela dramaturgia do que de uma reflexão aprofundada sobre o que é imprescindível no fenômeno teatral. Ficam evidentes a depreciação do corpo e um silêncio tácito sobre a importância dos encenadores, atores e até mesmo de dramaturgos que investigam o teatro a partir de premissas sobre a corporeidade do ator, divergentes dos pressupostos por ele defendidos. Bentley, contrariamente, evidencia uma posição na qual a concretude do teatro reside no ator ao vivo em cena:

> O problema [...] é que mostrar o espírito desnudo é impossível. Apenas o envelope do espírito pode ser mostrado e este é o corpo. E apesar de um filósofo poder representar o corpo como a sombra de uma realidade espiritual mais substancial e um dramaturgo poder segui-lo nisso, nosso retruco simplório é inevitavelmente que a sombra é, ela mesma, bastante substancial[10].

Por meio da encarnação do ator são retirados os véus que encobrem o espírito, revelando a matéria máxima do teatro. Apesar de reconhecer a importância da fisicalidade, Bentley mantém ainda uma separação entre corpo e espírito, cercando a materialidade da percepção do espectador de um certo mistério. Na sua definição, subentende-se uma

7. *Idem, ibidem*, p. 47.
8. Eric Bentley, *The Life of the Drama*, Nova Iorque, Applause Theatre Books, 1991.
9. *Idem, ibidem*, p. 148.
10. *Idem, ibidem*, pp. 152-153.

escala de valores, como se o aspecto material do corpo do ator fosse o invólucro de um "algo a mais" que é revelado pela percepção do espectador quando "acontece o teatro".

As posições de Ruyngaert e de Bentley exemplificam dois pontos de vista muito comuns no ocidente sobre o corpo do ator no teatro. O primeiro parece desconsiderar a importância da corporeidade no evento teatral, já que a teatralidade reside de fato no texto dramático. O segundo reconhece a presença viva do ator em cena como essencial, mas olha esse mesmo corpo numa perspectiva dual, separando a matéria do espírito e, portanto, afirmando que a teatralidade depende da corporeidade, mas acontece em algum lugar (e tempo) além dela.

Por que a confusão entre os valores do texto e do espetáculo continuaria tão persistente hoje, quando proliferam manifestações teatrais baseadas na corporeidade? O problema tem raízes profundas. Segundo Sauter[11], a pesquisa em teatro, para firmar-se enquanto um campo de estudo que justificasse um debate baseado em questões estéticas diferenciadas e uma reflexão nos moldes científicos, precisava encontrar permanência e concretude para o "objeto teatro". Durante um longo período, as pesquisas buscavam a reconstrução dos elementos teatrais (fossem eles cenários, edifícios, estilos de interpretação ou textos), a fim de constituir bases materiais e científicas para analisar o fenômeno teatral. Esse positivismo sobreviveu ainda na segunda metade do século XX, quando muitos estudos fundamentavam-se no papel do diretor e na sua "leitura" do texto dramático.

Para que a presença e função da corporeidade do ator pudessem ser consideradas, a importância da cena, com suas ambigüidades e especificidades, precisou ser incluída no

11. William Sauter, "Approaching the Theatrical Event: The Influence of Semiotics and Hermeneutics on European Studies" em *Theatre Research International*, vol. 22, n. 1, primavera de 1997, Oxford University Press, pp. 4-13.

debate sobre o teatro. Mas a ausência de um olhar sobre a cena nas análises teatrais já faz parte da formação em teatro. Nas escolas convencionais (para Sauter, especialmente as de tradição anglo-americana, diferentemente da Europa central), o ensino da teoria e da prática teatral são integrados, dispondo o texto como "ponto de partida" e elemento unificador da participação dos diferentes criadores no espetáculo.

As posições dominantes nas teorias do drama também colaboram para a quase exclusão do corpo nas análises teóricas. Mais uma vez, a antecedência histórica é fator capital. Na visão de Aristóteles, o drama é uma ação representada, "uma representação não de seres humanos, mas de ação e vida"[12]. O conflito é um elemento da estrutura lógica e mesmo a idéia de ação é entendida como um modo de pensamento (e não um padrão representando algo que é feito corporalmente). Assim, ao invés de ser manifestação, a ação no drama aristotélico é comunicação, ou uma significação simbolizando um acontecimento[13].

Somente a partir de Hegel (com continuidade nas teorias de Colleridge e Carlyle) é que se impõe a idéia de drama enquanto representação de personagens humanos e paixões em conflito. A noção moderna de drama, composto por pessoas que vivem e expressam suas ações, tem origem nesse momento, sobrevivendo, de um certo modo, até os dias de hoje[14]:

> É a Hegel que devemos a idéia de drama enquanto um produto da modernidade, daquelas épocas nas quais a autoconsciência individual (subjetiva) alcançou um estágio elevado de desenvolvimento e a modernidade do teatro enquanto expressão dessa subjetividade em colisão com a complexidade desse mundo, opostamente

12. Loren Kruger, "Making Sense of Sensation: Enlightment, Embodiment, and the Emd(s) of Modern Drama" em *Modern Drama*, vol. VLIII, n. 4, inverno de 2000, Canadá, Graduate Center for Study and Drama, pp. 534-566.

13. Richard Schechner, *Performance Theory*, Nova Iorque/Londres, Routledge, 1994.

14. Loren Kruger, *op. cit.*

a aquele dos antigos – conforme elaborou Peter Szondi, aluno de Hegel e estudioso de teatro moderno[15].

De acordo com a definição hegeliana, o sujeito autoconsciente é o protagonista do drama, e seus conflitos internos, a motivação de seus atos[16]. Hamlet é um exemplo dessa individualidade, que reflete a historicidade e as esferas sociais e políticas de um dado momento. Para Kruger, diferentemente de Aristóteles, Hegel considera o sentido e a influência do drama dentro de um quadro que é material, histórico e fenomenológico, observando os aspectos da presentidade da ação dramática, num recorte que soma também as respostas de uma platéia historicamente localizada e os conhecimentos técnicos da prática teatral.

No entanto, apesar de considerar a materialidade da cena, na teoria de Hegel a "sensação" não faz parte do drama. Kruger atribui a ausência de uma corporeidade sensível em Hegel à concepção do filósofo para o olhar desinteressado. O modelo hegeliano situa-se entre o idealismo clássico, que trata a visão desinteressada (*gaze*) como o sentido corporal mais teórico (perspectiva dominante nos primeiros ensaios do filósofo alemão), e uma espécie de materialismo, que considera os sentidos corporais como fundamento da "leitura" do espetáculo, essencial para o seu valor epistemológico.

Em Hegel, o olhar desinteressado, ideal para a apreciação do drama, pode ser corrompido pela emoção descontrolada do público[17]. O grau de educação estética do espectador cresce numa medida proporcional à sua habilidade de dominar esses impulsos corporais. Nesse ponto, reside a fissura entre materialidade e idealidade no pensamento do

15. *Idem, ibidem*, p. 544.

16. Marvin Carlson, *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-crítico, dos Gregos à Atualidade*, tradução de Gilson César Cardoso de Souza, São Paulo, Editora da Unesp, 1997.

17. Loren Kruger, *op. cit.*

filósofo, separação que ainda marca o conceito contemporâneo de drama.

> Essa contradição constitutiva no texto de Hegel importa não porque desestabiliza a arquitetura idealista da teoria hegeliana, mas porque aciona de novo, numa forma precisa, instrutiva e convincente, a colisão dramática fundamental entre a idéia de uma ação dramática coerente, legível e instrutiva e a materialidade confusa e dependente dos eventos teatrais e suas platéias imprevisíveis[18].

O problema vislumbrado pelo teórico alemão, do conflito entre a lógica formal da representação teatral e os riscos do espetáculo, expresso no olhar desinteressado *versus* os olhos sensivelmente engajados do espectador, continua a existir no teatro. De um modo geral, o teatro ocidental conseguiu solucionar a instabilidade da relação entre a palavra e a carne, subjulgando o soma ao *logos*. Sendo assim, o modelo hegeliano, mesmo sem elucidar o problema do aspecto sensorial do teatro, tornou-se dominante para o pensamento sobre o drama, deixando a materialidade do corpo numa posição marginal.

> Na tradição dominante ocidental o sentido ativo do *script* foi esquecido, praticamente totalmente substituído pelo texto dramático; e os feitos de uma produção particular tornaram-se o jeito de apresentar um texto dramático de um modo novo. [. . .] Manter as palavras intactas cresceu em importância, como elas eram ditas, e quais gestos as acompanhavam, era um problema de escolha individual e de menor importância[19].

Parte de uma cultura que já teve testemunhos teatrais não-literários (de acordo com Schechner, há pelo menos 25 mil anos), o teatro ocidental cravou alicerces sólidos na sua parcela textual.

A revolução da encenação no início do século XX transformou a conceituação de dramaturgia, seus processos de trabalho e a relação entre o texto e os outros elementos do

18. *Idem, ibidem*, p. 549.
19. Richard Schechner, *op. cit.*, p. 71.

espetáculo. Por um lado, a partir da tentativa de compreender na cena uma quantidade de novos estímulos e questões surgidas da dificuldade de teatralizar novas textualidades, resultaram encenações voltadas para as investigações espaciais, atorais, visuais e rítmicas[20]. Fernandes[21] lembra que a "textualidade dramática", por outro lado, soube abarcar a indeterminação presente na cena.

A incorporação da nova materialidade cênica aconteceu em unidade com a autonomia da dramaturgia, em um processo onde o uso de procedimentos literários não relacionados à ação dramática no drama foi fundamental para as duas partes. Para Williams[22], o texto dramático se torna realmente autônomo quando o discurso deixa de ser uma maneira de agir (da palavra movimentando a ação dramática). Se o texto abandona a função de prescrever uma encenação, o encenador pode também tornar-se autor, justapondo o texto da cena ao texto dramatúrgico, a ponto de libertar a cena deste último; o que, por sua vez, permite à dramaturgia completar seu processo de independência. Tanto para o texto quanto para a cena, teatral passou a ser traduzido por "espacial, visual, expressivo no sentido de projeção de uma cena espetacular"[23].

A dramaturgia contemporânea localiza-se, então, entre o drama do iluminismo – do conflito racionalmente resolvido – e as concepções e espetáculos que desafiam as concepções racionalistas da modernidade[24]. Não por acaso, a principal transformação temática na produção contemporânea nasce do entendimento de que o corpo é o princípio do mundo fenomênico e ponto privilegiado de observação dos sistemas de representação, de todas as for-

20. José da Costa, "Narração e Representação do Sujeito no Teatro Contemporâneo", em *O Percevejo*, n. 9, ano 8, 2000, Rio de Janeiro, Uni-Rio, pp. 3-24.
21. Silvia Fernandes, *op. cit.*
22. Williams *apud* Silvia Fernandes, *op. cit.*
23. Silvia Fernandes, *op. cit.*
24. Loren Kruger, *op. cit.*

mas de criação de sentido – o corpo oferece um material amplo para as políticas da "corporificação" humana e se constitui como um objeto reflexivo, que "olha de volta"[25].

Na análise de Sanchez-Colberg[26], o surgimento do Teatro Físico tem relação com essa transformação temática, em meio à crise com a linguagem verbal e à ampliação dos interesses do teatro para o corpo material. Esse interesse, evidente no teatro pós-brechtiano, baseia-se na presença do corpo enquanto unidade política e sua participação nos contextos da subjetividade e da sujeição.

> O teatro pós-brechtiano demonstra um interesse recorrente na dimensão fenomênica do corpo enquanto entidade política e nos temas da experiência que o corpo traz para foco: a constituição no mundo do sujeito corporificado na sua interação com o ambiente, e as conseqüências nesse sujeito da restrição externa dirigida ao corpo e o mundo pessoal a que ele dá base[27].

Enquanto que no teatro brechtiano o corpo é colocado numa dimensão social, política e ideológica – ele é retirado dele mesmo e inserido numa *mise en scéne* racionalizada –, nos dramaturgos pós-brechtianos, a crítica é aprofundada para o aspecto da sujeição do corpo à imagem e a outros modos de consumo, que não deixam de ser políticos e ideológicos[28]. A dramaturgia pós-brechtiana inclui a intersubjetividade corporal na análise das interações políticas, visto que o corpo traz os registros da interação indivíduo/sociedade impressos no tecido humano:

> [...] o corpo, sujeito à exigência biológica, reúne padrões narrativos e ideológicos tão logo ele faz suas próprias autoprojeções des-

25. Stanton B. Garner Jr., "Post-Brechtian Anatomies – Weiss, Bond and the Politics of Embodiment", em *Theatre Journal*, vol. 42, n.2, Maio de 1990, Enoch Brater (ed.), Canadá, The Johns Hopkins University Press, pp. 145-164.

26. Ana Sanchez- Colberg, "Altered States and Subliminal Spaces: Charting the Road Towards a Physical Theatre", em *Performance Research – Journal of Performing Arts*, verão de 1996, pp. 40-56.

27. Stanton B. Garner Jr., *op. cit.*, p. 149.

28. *Idem, ibidem.*

corporificadoras, engolindo a ordenação representacional dentro dos furacões da auto-imagem que caracterizam a sensibilidade[29].

Em fins do século XX, as formas teatrais miscigenadas mostram muitos exemplos da integração entre texto e movimento, numa desconfiança com a linguagem verbal que impõe o resgate de um vocabulário psicofísico, sobrevivente "por debaixo" das linguagens social e culturalmente instituídas no corpo. Para Birringer[30], o diferencial desse teatro (em especial o teatro de experimentação) reside numa consciência histórica, traduzida em crítica à representação, que se apresenta por diversas estratégias de repetição[31] por meio de um retorno do corpo (como na dança-teatro de Pina Bausch), da insistência de imagens num eterno retorno da história (como no teatro de Heiner Müller), da presença de paisagens tecnológicas e autistas (de Bob Wilson) e da volatilidade de imagens e sonoridades (que Laurie Anderson exemplifica). Assim, os espetáculos sugerem a ênfase no corpo, tanto na forma do seu retorno material quanto numa presença tecnológica que o substitui.

De acordo com Birringer, na esteira não apenas de Brecht, mas também de Artaud, o teatro pós-moderno explora o quanto o teatro pode transformar nossa percepção e evidenciar como é possível ver, nos limites dados pelas convenções de percepção da realidade. Assim, o corpo não é apenas o lugar onde são apresentadas as mais potentes inversões simbólicas dos valores culturais e papéis sociais, mas também o caminho para a investigação das superfícies visíveis e do grau em que podem ser transformadas as es-

29. *Idem, ibidem*, p. 164.
30. Johannes H. Birringer, *op. cit.*
31. "the manner that movement is repeated over and over again until the 'represented' becomes actually present.", de acordo com Sanchez-Colberg. Em Ana Sanchez-Colberg, *German Tanztheater: Traditions and Contraditions – A Choreological Documentation of Tanztheater From Its Roots in Ausdruncktanz to the Present*, Dissertação de PhD, Londres, Laban Centre For Movement and Dance, 1999, p. 9.

truturas profundas do próprio teatro – texto, ator, imagens, gestos, sons etc. Segundo Birringer,

o palco é sempre um espaço físico concreto onde as percepções espacial e temporal são construídas pelo que surge fisicamente no espaço. Mas a auto-evidência desse espaço e a mecânica do corpo vivo do intérprete, são precisamente no que o teatro pode confiar e sobre o que pode especular, nos fazendo compreender sua relação com o não-visto e não-ouvido, com o sem-lugar e o esquecido[32].

Enquanto signos verbais, visuais e espaço-temporais fundem-se e confundem-se na unidade do evento teatral, essa relação entre texto e cena, de natureza dialética, só pode escapar a conclusões precipitadas. As teorias que analisam o teatro produzido na cena pós-moderna e o texto dramático contemporâneo precisam, portanto, considerar um entendimento histórico concreto das relações complexas entre texto e cena, abarcando as mudanças e experimentações já realizadas pelo teatro do século XX.

Assim, a representação teatral não seria o local de uma unidade reencontrada, mas aquele de uma tensão, nunca apaziguada, entre o eterno e o passageiro, entre o universal e o particular, entre o abstrato e o concreto, entre o texto e a cena. Ela não realiza mais ou menos o texto: ela o critica, força, interroga[33].

A formulação de Barba é essencial para se alcançar a extensão da mudança que a textualidade baseada na corporeidade do ator trouxe para o quadro constituído desde o "nascimento" da encenação contemporânea. Barba reformula a textualidade dramática a partir de novas respostas para o problema do corpo em cena, em relação à cultura e à sociedade. Mais do que isso, o diretor insere a discussão sobre a textualidade em um pensamento de transformação do projeto teatral a partir de uma revolução da encenação, baseada no ator e capitaneada por ele.

32. Johannes H. Birringer, *op. cit.*, p. 31.
33. Dort *apud* Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 407.

Quando a teatralidade nasce do ator, e não da espetacularidade da cena, transforma-se o princípio da "corporeidade em função da espetacularidade", junção enfatizada no teatro com o estabelecimento do encenador como criador autônomo, desde as três últimas décadas do século XIX. O Teatro Físico também difere do projeto de revolução da cena que proporcionou poder quase hegemônico ao encenador, porque não pressupõe a geração de um todo espetacular que depende da assinatura de um diretor. Em meio à transformação dos papéis criativos no espetáculo teatral que sugere, o ator deixa de ser o "portador" da visão totalizadora de um diretor-regente e reclama sua parcela autoral na geração da cena e no processo comunicacional do teatro. Diante dessa mudança de parâmetros (que aproxima o enfoque do Teatro Físico da visão de Barba sobre teatro), a relação entre texto dramático e cena torna-se tão especial, a ponto de evidenciar a necessidade de redefinição do termo dramaturgia.

A pesquisa do diretor, no Odin Teatret e no Ista – International School of Theatre Anthropology –, busca relacionar a atuação codificada ao comportamento cotidiano do corpo submetido às leis biológicas. De acordo com Barba[34], uma nova cultura corporal pode ser atingida a partir do entendimento das codificações culturais do corpo, com a descoberta de práticas e técnicas que desmontem a representação do hábito. Por fim, essas técnicas geram um novo corpo ficcional, capaz de atravessar limites culturais e questionar a formulação do próprio pensamento e da lógica da percepção.

> Apenas após reconhecer a repetição do corpo cultural nos níveis pré-expressivo, pré-simbólico e pré-textual, pode-se inventar ou experimentar técnicas específicas capazes de 'construir uma outra cultura do corpo', que Barba considera ser um problema de inventar estratégias contra o automatismo e, num sentido mais amplo e complexo, contra a lógica semântica das relações causais entre signos físicos em operação na forma ocidental de percepção das narrativas psicológicas ou de movimento[35].

34. Barba *apud* Johannes H. Birringer, *op. cit.*
35. *Idem, ibidem*, p. 162.

A concepção ocidental logocêntrica representa um automatismo da expressão que precisa ser modificado. Desse modo, a revisão dos conceitos de narratividade e de dramaturgia é parte da construção de uma nova cultura também no teatro. Para Barba, tudo o que é relativo ao texto (ou, o tecido do espetáculo) recebe a denominação de dramaturgia, de *drama-ergon*, o trabalho das ações. Ações podem ser dramáticas (interações entre personagens), físicas ou dos elementos da cena; ações constituem a integralidade dos elementos que atingem a emoção, o intelecto ou a percepção cinética do espectador e que realizam o trabalho. Trabalho, por sua vez, como na Física[36], é a fase intermediária entre a energia e o movimento (deslocamento) de uma força[37].

Dramaturgia é o meio pelo qual a energia toma a forma de movimento, na concepção barbiana. A energia que gera o trabalho é obtido da fricção, da resistência entre os dois pólos da dupla dialética texto/espetáculo. O texto dramático, composto de signos, é o elemento de sentido combinado, com função de comunicação, enquanto a cena, composta de sinais, tem função de significação.

> Pode-se, portanto, afirmar que existe uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia de todos os componentes da cena. E que existe também uma dramaturgia compreensiva, a dramaturgia performática[38], na qual as ações do texto e as ações da cena estão ambas entrelaçadas[39].

Na dramaturgia do espetáculo, ou dramaturgia performática, descrita por Ruffini[40] a partir da colocação de Bar-

36. A fórmula para trabalho é T=F.Ds, ou T=m.a .Dh.

37. Eugênio Barba & Nicola Savarese, *op. cit.*

38. A sugestão para a presente tradução do termo é de Fernandes, a fim de diferenciar o conceito do texto da representação e texto do espetáculo ou do texto integral de De Marinis. Cf. Silvia Fernandes, *op. cit.*

39. Franco Ruffini, "The Culture of the Text and the Culture of the Stage", em Eugenio Barba e Nicola Savarese (orgs.), *The Secret Art of the Performer – A Dictionary of Theatre Anthropology*, tradução de Richard Fowler, Londres, Routledge, 1991, pp. 238-243.

40. *Idem, ibidem.*

ba, o pólo textual – texto dramático e texto da cena – garante a "âncora semântica", enquanto o pólo da cena – texto da performance – promove a fruição e a abertura semântica. De acordo com o conceito de De Marinis[41] sobre espetáculos abertos e fechados, as criações do Odin Teatret são abertas nas instâncias do processo e do produto teatral, deixando a cargo do espectador a tarefa de atribuição de sentido ao espetáculo. São três níveis de sentido sobrepostos: do ator – emergindo da subjetividade, das associações pessoais e da partitura física presentes nas improvisações –, do diretor – originado do material temático que está sendo trabalhado e das improvisações dos atores – e do espectador – fruto de escolhas a partir de muitos elementos nascidos da dialética entre o sentido do ator e o do diretor[42].

Esse olhar diferenciado para a relação entre texto e cena promove uma maior gama de estruturas de construção de sentido, quatro delas classificadas por Schechner[43]: o *script*, mapa interior de um evento, pré-existente ao texto, que inclui o registro das manifestações presentes nas ações dos participantes ao evento – lugar de domínio do mestre e do guru; o drama, tipo especializado de *script*, texto dramático com indicações de texto, iluminação, cenário etc. – lugar de domínio do dramaturgo, do cenógrafo e do compositor; a performance, tudo o que ocorre durante o espetáculo, não apenas em cena – lugar de domínio do público; e o *theater*, tipo especializado de performance, é o evento, sendo que pode ser definido como o grupo de gestos dos atores durante o espetáculo – lugar de domínio do ator.

O mapa de um evento (*script*) não é uma obra literária e não pode, portanto, ser transmitido, mesmo por notações ou reproduções digitais sofisticadas, enquanto o texto dramatúrgico (drama) é obra literária autônoma, anterior

41. De Marinis *apud* Ian Watson, *Towards a Third Theatre – Eugenio Barba and the Odin Theatre*, Londres, Routledge, 1995.
42. Ian Watson, *op.cit.*
43. Richard Schechner, *op. cit.*

à encenação[44]; ele pode ser transmitido por mensageiros, mesmo que esses não saibam escrever nem interpretar[45]. Dessa forma, o argumento da continuidade material no tempo do texto dramático, que justifica a supervalorização do aspecto verbal/logocêntrico no teatro tradicional, não tem porque sobreviver: as quatro formas de estruturação de Schechner não se confundem, porque são inter-relacionáveis, mas de naturezas distintas.

No sistema de Barba, o conceito de dramaturgia existe atrelado a um procedimento criativo onde o ator é o centro de um processo de criação dramatúrgica baseado prioritariamente em improvisações. A partir da acumulação de improvisações e da transformação do obtido por um processo de montagem – de fragmentação por sucessivas desconstruções e reconstruções do material improvisado por todos os atores, manipulado no ritmo, no tempo; sessões de ações separadas e reunidas intuitivamente, com partituras vocais e corporais independentes e sobrepostas –, gera-se um "mosaico intrincado de tensões"[46]. O ator não cria, portanto, um texto, mas um contexto dentro do qual circula.

O modo pelo qual as ações se entrelaçam constitui a tessitura dramática. O tema também se desenvolve a partir das ações, por concatenação – seguindo uma ordem de causa e efeito – ou por simultaneidade – várias ações presentes ao mesmo tempo[47]. De acordo com Barba, a presença de um texto dramatúrgico não determina obrigatoriamente uma dramaturgia por concatenação. Já a dramaturgia por simultaneidade pode enriquecer todos os elementos da cena – do ator ao texto, passando pela iluminação, cenários etc –, mas seu exagero pode romper o equilíbrio e conduzir ao caos. É preciso que os pólos da simultaneidade e da concatenação sejam também dialéticos e que existam em equilíbrio:

44. Silvia Fernandes, *op. cit.*
45. Richard Schechener, *op.cit.*
46. Ian Watson, *op.cit.*, p. 100.
47. Eugênio Barba, *op.cit.*

Texto dramatúrgico, texto performático, a concatenação ou a dimensão linear, simultaneidade ou dimensão tridimensional: estes são elementos sem nenhum valor, positivo ou negativo. Valor positivo ou negativo depende da qualidade da relação entre esses elementos[48], segundo Barba.

No conceito barbiano de dramaturgia performática, texto e cena não podem ser valorados em separado. Quando em relação dialética, os dois pólos ganham um valor: o primeiro é mais pobre, porque é mais programático, o fator diretor, e o segundo é mais rico em possibilidades de configuração, porque é menos previsível. A fricção entre o pólo do texto e o pólo da cena gera energia para o trabalho do ator; ele mesmo também envolvido numa relação dialética com a personagem, que é o pólo da indeterminação, mais "rico" que o pólo rígido, o conflito e os elementos da fábula narrativa[49]. O ator mantém-se vivo em cena, oscilando na tensão entre o material ficcional e o seu encontro com ele.

Barba sugere uma inversão do modelo presente no teatro de texto convencional, que vai ao encontro das intenções do Teatro Físico. Não é a toa que o teatro "dramático' de Barba também é denominado "anatômico":

> [...] o espetáculo não é inteiramente nem o mundo ficcional da peça, nem a experiência do ator a representando. (Ele) é a relação dialética entre os dois, o que Barba chama teatro anatômico: um teatro no qual as relações entre a 'superfície externa das ações e suas partes internas' são o núcleo central de qualquer produção[50].

Na terminologia de Watson, na esteira do conceito de *body-in-life* (corpo vivo em cena), a dramaturgia de Barba é *thought-in-life* (pensamento vivo); uma estrutura que espelha a dinâmica do pensamento criativo, pela fragmentação da realidade convencionada. A fragmentação narrativa, sem os tradicionais elementos de coesão dramática,

48. *Idem, ibidem*, p. 70.
49. Franco Ruffini, *op. cit.*
50. Ian Watson, *op.cit.*, p. 163.

opõe-se dialeticamente à unicidade visual, criando dois pólos que traduzem a riqueza dessa construção. Também no emprego de "narrativas visuais-aurais", o Teatro Físico aproxima-se do Odin Teatret, com a direção de Barba. Essas narrativas, que não valorizam a lógica verbal linear, encontram fundamento semântico "na expressão corporal ou visual, numa linguagem associativa e emocional, assim como nas qualidades sonoras da voz"[51]. Desse modo, movimento e ação não se separam do pensamento sobre a cena, devolvendo à corporeidade uma integralidade corpo/mente, constituída no processo criativo.

A fragmentação dramatúrgica, obtida por um processo de montagem não linear semelhante à concebida por Eisenstein para a linguagem cinematográfica, é refletida na platéia. No Teatro Físico e nos espetáculos do Odin, não só a construção dramatúrgica, mas também o treino pessoal do ator e das técnicas corporais encaminha um tipo de percepção sinestésica. A geração de uma presença cênica forte, propiciada pelo treino corporal, provoca no espectador uma percepção (sensível) da pulsação dialética entre corpo e voz, movimento e peso, energia e equilíbrio, ritmo e espaço, corpo fisiológico e corpo social[52]. O intérprete atua na consciência física do espectador, que reconhece a lógica das convenções – sociais, políticas, culturais e ideológicas – na lógica da linguagem do corpo.

O Teatro Físico indica um conceito claro de encenação, onde a percepção do real e sua formulação cênica são articuladas a partir do corpo do ator, formulando uma arquitetura teatral pela "fisicalidade real" do corpo e seu poder de construção de signos. O corpo é fundamental para a fusão das diversas camadas da obra[53], que resultam do em-

51. *Idem, ibidem*, p. 97.
52. Johannes H. Birringer, *op. cit.*
53. O "fator de unificação" da encenação estrutura o todo semiológico em que se constitui a cena: "Estruturando-se os códigos da representação, ter-se-á o cuidado de determinar sobre qual sistema de base se articularão os outros códigos, isto conforme o espetáculo ou mesmo certas partes do espetáculo", em Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 184.

prego da riqueza expressiva da voz e do movimento, somada aos recursos técnicos do palco e da tecnologia visual. A síntese é formulada pelo espectador[54], guiado perceptualmente, e corporalmente, pelos atores em cena – o Teatro Físico encontra sua realização nesse corpo criativo situado no espaço da cena, organizando a teatralidade na relação com a corporeidade do espectador, gerando finalmente um conjunto orgânico.

A descoberta de uma linguagem teatral mais complexa, a partir da integração entre texto e movimento, que motiva o Teatro Físico, ocorre para buscar uma informação na própria natureza do gesto; sua textualidade é pronunciamento corporificado[55]. A suspeita do Teatro Físico quanto a linguagem verbal não é especificamente relacionada ao texto, mas à relação deste com a existência física dos atores e espectadores. Para destacar a corporeidade, não se trata de eliminar o verbal, mas de abrir um "espaço" entre corpo e linguagem verbal. O corpo deixa de ser um elemento meramente visual para integrar-se no universo cognoscível da obra[56].

O texto continua presente, em graus diversos de estruturação narrativa, nas imagens e movimentos do corpo (construídas com maior ou menor "literalidade"), nos momentos de cenas com estrutura dialógica alternadas com coreografias, na presença de diálogos e de temas. Esse texto é econômico; ele encontra expressão no que não é feito, no que não está completo e precisa ser finalizado pela percepção do espectador. A "densidade sígnica" dos espetáculos de Teatro Físico implica em um trabalho de decodificação

54. Patrice Pavis, *op. cit.*

55. Stanton B. Garner Jr., *Bodied Spaces: Phenomenology and* Performance *in Contemporary Drama*, 2. ed., Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1995.

56. Helga Finter, "Dioptrique de Corps: Pour le Regard Entende", em *Puck – La Marionette et Les Autres Arts*, n. 4 – "Des Corpos dans L'Espace", Charville-Meziers, Éditions Institut International de la Marionette, 1992, pp. 25-30.

maior e com padrões mais variados, fazendo do espetáculo um evento lingüístico, mas não obrigatoriamente subjugado ao texto dramático.

No entanto, a herança cultural logocêntrica parece se impor, mesmo entre espetáculos desse modo de fazer teatral. De acordo com Smart[57], em alguns exemplos de teatro corporal, texto e movimento ainda são tratados como universos separados, o que gera toda espécie de distorções. A fisicalidade das palavras é ignorada; o movimento corre o risco de tornar-se apenas ilustração para um texto ainda muito dominante, como é o caso de alguns espetáculos de Teatro Físico a partir de textos clássicos, e a integração dos meios de expressão torna-se, na prática, uma utopia sem realidade.

> A aderência popular a esse conceito na vanguarda resultou em um 'teatro físico' onde a vitalidade do literário foi habitualmente erradicada, onde toda nuance verbal é achatada e o poder físico das próprias palavras é sublimado em favor de uma maior intensidade expressiva do movimento; ou pela prática de posicionar palavra e gesto um contra o outro de modo que eles pareçam em permanente contradição. Por outro lado, o teatro literário, mesmo que tente duramente ser 'físico', parece incapaz de se libertar inteiramente do domínio do texto[58].

Para Kirby[59], a interferência de padrões de leitura da obra literária não é dada apenas pelas características do espetáculo, mas pela repetição de parâmetros de funcionamento da percepção numa cultura, sendo, portanto, inerente ao teatro ocidental. Assim, a "qualidade de literatura" de um espetáculo não deveria agregar à obra qualida-

57. Jackie Smart, "Physical Linguistics: An Exploration of Language Structures in Contemporary Performance", em *Dance- Theatre: An International Investigation/ Proceedings of the First MoMentUm Conference*, 9-12 de Setembro de 1999, Crewe+Alsager Faculty, Cheshire, Department of Contemporary Arts of the Manchester University, pp 54-60.

58. *Idem, ibidem*, p. 55.

59. Michael Kirby, *A Formalist Theatre*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1987.

des estéticas superiores, porque apenas testemunha sua herança ocidental. Os espetáculos em que a decodificação implica em processos mentais específicos de leitura, Kirby denomina literários, lingüísticos ou referenciais. Como esse processamento depende da resposta do espectador à experiência da obra, não implica na existência de um texto dramatúrgico; gestos, e não apenas palavras, podem ser organizados de modo codificado e literário:

> Na leitura, a ação básica da mente é a interpretação de signos. A configuração visual ou retínica das palavras escritas é traduzida em sentido. Algo que não está lá toma o lugar de algo que está lá: o intelectual toma o lugar do físico[60].

Kirby lembra que no espetáculo teatral, os signos podem assumir graus de indicialização variados, que vão desde a significação explícita – como no espetáculo referencial, onde os elementos convergem para um significado e depreendem operações lingüísticas – até praticamente nenhuma significação, quando o funcionamento emocional será mais importante do que o sentido. Nesse último caso, os signos/imagens têm qualidade simbólica, mas não conteúdo, o que impede o segundo passo do processo de significação, a tradução. Esse seria, por exemplo, o caso do teatro balinês para Artaud.

Graus de indicialização diversos também estão presentes na representação por meio do corpo, construindo uma variação de padrões de referência que vai desde a mímica formal ou da dança indiana (baseado nos *mudras*) até a dança abstrata contemporânea (de Cunningham), com baixo grau de referencialidade em relação aos padrões de uma representação "realista". "Apesar da dimensão visual do teatro tender a ser menos explícita que a verbal, *mudras* indicam que é sem sentido fazer da língua verbal a base para a definição do teatro literário"[61].

60. *Idem, ibidem*, p.36.
61. *Idem, ibidem*, p.38.

O teatro literário, na descrição de Kirby, envolve também uma sintaxe – a organização dos signos numa estrutura mais complexa – que objetiva um sentido, constituído na concretização de uma idéia. Espetáculos narrativos e não narrativos podem ser "sobre algo"; mesmo espetáculos com forte investimento visual e construídos a partir de um tema, onde o Teatro Físico estaria inserido, podem ser não-narrativos, mas literários.

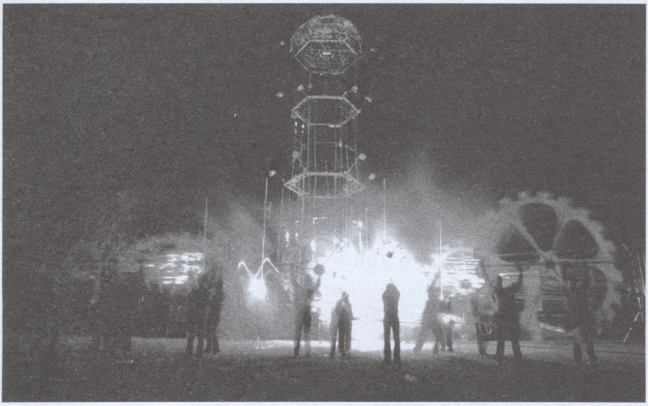
Quanto ao controle do padrão visual – o modo pelo qual a percepção dos espectadores é ordenada implicitamente pelos signos teatrais e sua estruturação –, para o teatro de características literárias, o padrão de leitura deve ser seqüencial (de um ponto ao outro), colaborando para a construção do sentido geral; se o resultado do padrão ocular for simultâneo ou contemplativo, o espetáculo não será lingüístico. As imagens do espetáculo referencial, por sua vez, têm poder mais evocativo, contrariamente às imagens levemente evocativas (quando a percepção sensorial predominará sobre a construção de imagens mentais) do teatro não-referencial[62].

Kirby sugere um acordo para o embate entre literatos e teatralistas, ao empregar o texto como metáfora do modo de percepção do evento teatral no ocidente, sem, no entanto, advogar que esta é a única forma de decodificação de uma obra.

> Apesar de serem distintamente diferentes, todos os quatro mecanismos têm a característica comum de utilizar aquilo que é dado aos sentidos como uma fonte para criação de algo mais. Aqueles que favorecem o literário e o teatro literário constroem um sistema de valores que enfatiza a importância desses mecanismos e os produtos deles. Alguns vão longe, a ponto de dizer que o teatro não pode existir sem eles, de que o 'algo mais' que produzem é vital[63].

62. *Idem, ibidem.*
63. *Idem, ibidem*, p.47.

A discussão sobre a textualidade do Teatro Físico, onde a diferenciação entre a experiência do evento e a importância da mensagem dá destaque ao aspecto sensorial da comunicação, precisa considerar o resultado da percepção do espetáculo a partir da graduação de elementos não absolutos. A ocorrência de contrastes entre momentos de contemplação, de simultaneidade de focos visuais e de leitura ordenada e as presenças de uma sintaxe que inclui o jogo com a estrutura poética e de signos com baixo grau de indicialização, confirmam o quanto os espetáculos de Teatro Físico diferenciam-se do modelo convencional de teatro literário.



CORPOREIDADE, VISUALIDADE E COMUNICAÇÃO NO TEATRO FÍSICO

O desenvolvimento dos processos comunicacionais de um indivíduo dá-se a partir dos sentidos corporais, com o tato em primeiro lugar, seguido bem de perto pelo olfato, paladar e, só posteriormente, audição e visão. O processo da história do indivíduo repete-se na evolução da espécie, quando a humanidade caminha para a substituição dos sentidos de proximidade pelos sentidos de distância. Na arqueologia dos processos comunicacionais humanos, é de interesse especial para este estudo a passagem da gestualidade para a oralidade.

Diversas teorias investigam o conjunto de fatores envolvidos na passagem da comunicação gestual/visual para a vocal/auditiva na esfera da espécie humana. Baitello Jr.[1] explica algumas hipóteses. A mudança do eixo vertical da

---

Fig. 41: Improbable Theatre, Sticky. *Foto de Nick Read.*

coluna no caminhar bípede teria liberado a glote e a musculatura do aparelho fonador. Também a descida para o plano horizontal de deslocamento, das árvores para as estepes, teria criado novas necessidades de sinalização, já que a visualidade fora prejudicada. Por fim, o homem aprende as sutilezas da sonoridade, imitando o canto dos pássaros e de outros animais que modulam a voz e o som.

Sons e movimentos são, igualmente, linguagens dos meios primários. A importância atribuída a cada uma dessas linguagens responde a uma arquitetura que é, antes de tudo, cultural:

> Nós, humanos, como somos também primatas, nos perguntamos o que foi que aconteceu com a nossa comunicação, na passagem do gesto para a voz. Ou no desenvolvimento de um código vocal paralelo que se sobrepõe ao código gestual[2].

Mas novas transições continuam sucedendo-se na história humana. Com o progresso tecnológico das mídias nas sociedades pós-industriais ocidentais, a visão e a imagem tornaram-se elementos centrais do processo comunicacional. O som, superado pela visualidade, é hoje o "primo pobre, no espectro dos códigos da comunicação humana"[3]. O que dizer, então, dos sentidos de proximidade como o olfato, o paladar e o tato, ainda menos empregados que a audição nos processos de comunicação de dimensões tecnológicas do século XXI? Ao mesmo tempo, essa hipervalorização da visualidade levou ao inflacionamento das imagens (visto que tudo que se inflaciona agrega a si mesmo um desvalor), iniciado antes mesmo da disseminação da reprodutibilidade técnica, com o advento da escrita. No mundo contemporâneo, as imagens se

1. Norval Baitello Jr., "A Cultura do Ouvir", em Lilian Zaremba & Ivana Bentes (orgs.), *Rádio Nova, Constelações da Radiofonia Contemporânea* 3, Laboratório de Editoração de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Publique, s.d., pp. 53-69.
2. *Idem, ibidem*, p. 58.
3. *Idem, ibidem*, p. 54.

reduzem a esquemas, logotipos, sem relação com o entorno e com seu sistema, completa Baitello[4].

A cultura contemporânea é o reinado da visualidade. Se no processo de evolução do homem, houve um momento em que a audição tornou-se o código dominante, porque a visão ficou menos eficiente como código central, hoje as imagens mostram-se super eficientes no seu poder luminoso, a ponto de cegar quem as vê. Existiria um exagero da visualidade no teatro contemporâneo? Esse esvaziamento da visualidade estaria representado pelo Teatro Físico? Cumpre considerar se o predomínio da cultura das imagens tem relação com a expansão atual do Teatro Físico e o que resulta desta relação.

Tanto a importância da corporeidade nos processos comunicacionais humanos como os aspectos "luminosos e de sombra" presentes na hiperexpansão da imagem no mundo atual, têm profundas relações com o teatro corporal e visual contemporâneo. A ênfase na fisicalidade agrega ao corpo do intérprete a valorização do aspecto visual já inerente ao teatro; exagero que ecoa o mesmo valor que a visibilidade adquiriu na sociedade e na cultura ocidental contemporâneas. Também o Teatro Físico carrega a posição complexa da visibilidade: ao mesmo tempo em que valoriza o corpo na cena teatral, reflete a hipervalorização da imagem.

Pode-se afirmar que a ênfase na visualidade ocorre no teatro como uma superação do código auditivo/verbal, mudança que quer garantir a eficiência da comunicação entre ator e espectador. Isso, sem esquecer os aspectos políticos, sociais e econômicos envolvidos no processo, uma vez que o homem não vive mais na selva natural, mas na selva urbana, regida por leis de sobrevivência governadas pelo capital e pelo mercado. Neste, como em qualquer fenômeno, aspectos positivos e negativos estão intimamente imbricados: soluções aparentemente conciliadoras levam

4. *Idem, ibidem.*

a desmedidas que pedem novas soluções, num ciclo ininterrupto de adaptações.

Mas nem todo teatro corporal, fundamentado na visualidade, reproduz a geração sem controle de imagens "desconectadas do seu sistema e do seu interno"[5], portadoras de uma superfície sem porosidade. Pelo contrário, ao lado das imagens devoradoras, dominantes na contemporaneidade (incapazes de olhar de volta quem as olha), sobrevivem imagens geradoras, que se constituem na dimensão do humano: do corpo envolvido num sistema amplo de relações com a cultura e a história e "lastreado" por elas. Para a criação de um teatro que considere a importância da materialidade do corpo na comunicação teatral, sem incidir na geração de imagens fora das dimensões humanas, é necessária a construção de um sistema constituído no vínculo entre mídias primárias (o corpo humano)[6], no contexto da cultura.

5. *Idem, ibidem*, p. 64.

6. Harry Pross *apud* Norval Baitello Jr. Pross desenvolve a definição do corpo enquanto "mídia primária" da comunicação: o corpo é o fundamento da comunicação, o elemento que forma o humano enquanto ser cultural. A mídia, sinônimo de conectividade, divide-se em três grandes grupos – primário, secundário e terciário, "de acordo com a complexidade da mediação por aparatos". Em Norval Baitello Jr., "Sistemas de Comunicação na Natureza e na Cultura", em Dinorah Fraga da Silva e Renata Vieira (orgs.), *Ciências Cognitivas em Semiótica e Comunicação*, São Leopoldo, Editora Unisinos, 1999. De acordo com Pross, os prolongamentos da "mídia primária", com função de somar ao corpo uma informação, são chamados de "mídia secundária". É o caso da escrita, que permite que o espaço de comunicação seja ampliado e a virtualidade, inaugurada (o que ocorre com a "mídia secundária", que depende de um aparato mediador entre emissor e receptor). A invenção da eletricidade amplia ainda mais as possibilidades dos campos da comunicação, abrindo caminho para o surgimento da "mídia terciária" (que "requer o uso de um aparato emissor e decodificador da mensagem e de outro aparato receptor e decodificador"). Em Norval Baitello Jr., "Comunicação, Mídia e Cultura", em *São Paulo em Perspectiva – Comunicação e Informação*, vol. 12, n. 4, out-dez 1998, *Revista da Fundação Seade*, pp. 11-16. Como funciona por impulsos, a mídia terciária não necessita do transporte do corpo ou de um suporte, vencendo tempo e espaço. Ainda de acordo com Pross, nenhuma mídia se resume a um instrumento do processo de comunicação, porque é mais do que um artefato com a função de portador de mensagens: ela contamina-se de cultura (o homem cria técnicas e cultura, assim como é criado por elas).

O Teatro Físico assim dimensionado pode trazer de volta o tempo necessário à leitura e à decifração dos códigos visuais, reagindo ao predomínio das imagens que se abrem a um "abismo de pós-imagem"[7]. O Teatro Físico tem a possibilidade de oferecer caminhos de recriação da própria visualidade, num processo de decifração mediatizado pelo corpo e habilitado pela visualidade, mas à maneira de uma tatilidade que não "olha para" o objeto, mas "dentro e através dele".

O sentido desta busca é o humano; como se olhar para dentro do outro fosse, ao mesmo tempo, olhar para dentro de si mesmo. Esse não é o olhar da superfície, mas um olhar que devolve vida e imprime um sentido de igualdade no outro; ele qualifica a imagem de uma dimensão não-tecnicista. Resgatar a "languidez dos sentidos" de que fala Pross[8], possível pelo "estar ali" da mídia primária, é a chave para o restabelecimento da tatilidade da imagem: a visualidade torna-se mais tridimensional e tátil, lembrando a vibração da pele que possibilita a operação corporal da audição.

Os processos de comunicação do teatro são sociais, visto que eles pedem a presença do vivo, do sensorialmente perceptivo. O teatro é um espaço de cultivo da relação interpessoal: o espaço/tempo do teatro é o resgate do encontro entre corpos e da decifração lenta; o que torna o teatro hoje um lugar de resistência, onde se empreende a transformação do modo como o homem vê a si mesmo no mundo moderno, por meio do resgate da sua corporeidade.

O modo de operar do Teatro Físico baseia-se no fundamento do teatro enquanto arte que depende da corporeidade, pressuposto enfaticamente perceptível na cena, que se constitui por meio das manipulações dessa idéia. No teatro, de um modo geral, o corpo é sempre enunciado e enunciação: ele fala de si e se auto-representa[9]. Assim, a ênfase

7. Norval Baitello Jr., *op. cit.*
8. Pross *apud* Norval Baitello Jr., *op. cit.*
9. Patrice Pavis, *op. cit.*

consciente na fisicalidade presente no Teatro Físico reafirma o conceito de teatralidade, na relação estreita que estabelece com a materialidade do corpo.

Quando a linguagem opera com a função de provocar uma "remessa da referência ao próprio código"[10], ocorre uma metalinguagem. A metalinguagem quer encontrar "o estar-ali da linguagem", caracterizando-se no século XX como uma reflexão da linguagem sobre si mesma, ao perguntar "quem sou eu" antes de "o que fazer"[11].

No Teatro Físico, o corpo é mídia do teatro e atua como estruturador da semiose, na narrativa de sua própria materialidade. Nele, a teatralidade está expandida materialmente no corpo do ator, que determina as relações estéticas com os outros elementos da cena; importância que espelha as regras de constituição material do próprio fenômeno teatral. Assim, a lógica operacional do Teatro Físico pode ser remetida a uma espécie de metalinguagem, de duas formas[12]. A primeira, no aspecto formalmente reflexivo e auto-estruturador, uma vez que a metalinguagem do Teatro Físico responde ao "quem sou eu" do teatro, apontando para a estrutura representacional do teatro no seu fundamento essencial: o corpo do ator em ação na cena, na relação com um outro corpo, o do espectador. Segundo Schiller, "[...] a ação (por exemplo, o corpo em atuação no fluxo áudio-visual, espacial e temporal do evento) é principalmente um signo de seu próprio processo estruturante"[13].

10. José da Costa, *op. cit.*, p. 20.

11. Roland Barthes, "Literatura e Metalinguagem", em *Crítica e Verdade*, tradução de Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Perspectiva, 1982.

12. Um evento pode ser metalingüístico em dois aspectos: a) é formalmente reflexivo (significação sobre significação), pela manipulação consciente das qualidades formais do ato de comunicação (do movimento e da voz falada no Teatro Físico, por exemplo), b) é um meio cultural que reflete padrões de ação e de relação social e interpessoal de uma sociedade e cultura através de imagens e atos (constituindo uma manifestação metacultural). Richard Bauman, "Performance", em Marvin Carlson (org.), *Performance: A Critical Introduction*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.

13. Schiller *apud* Johannes H. Birringer, *op. cit.*, p. 342.

A segunda, no aspecto de espelhamento de um contexto mais amplo, caracterizando-se como manifestação metacultural, que reflete as inter-relações do corpo na sociedade e na cultura. O Teatro Físico, no seu aspecto de evento fundamentado na mídia primária, exemplifica um texto da cultura[14] que armazena o sentido profundo da corporeidade nos fenômenos comunicacionais.

Diferentemente do que descreve Abel[15] sobre a metalinguagem no teatro, na operação do Teatro Físico não ocorre uma "metapeça", mas uma "metapresença" do corpo. Enquanto na metapeça, o aspecto de construção da relação palco/platéia é denunciado, ao lado da constituição de um discurso sobre o sistema artístico[16], na metapresença é explicitada a relação entre corporeidades, reafirmando o corpo enquanto sede do evento teatral e do pensamento do teatro.

14. Textos da cultura são unidades básicas, elementos primários que possuem "significado integral e preenchem uma função comum" no contexto da cultura. O conceito é usado num sentido semiótico, referindo-se a um objeto "portador de significado integral ('textual')". Novos textos da cultura são gerados e somam-se aos transmitidos pela tradição cultural e por outras culturas; enquanto que, numa mesma cultura, os textos podem ter vitalidades diversas, por exemplo, sobrevivendo por maior ou menor tempo em classes sociais diferentes. Cf. em J. M. Lotman, *op. cit.* Esses sistemas complexos criados "pelo homem e sua história", que são os textos da cultura, podem ser, segundo Bystrina, instrumentais, lógico-racionais e imaginativos. Os três tipos encontram-se, muitas vezes, imbricados. Cf. em Norval Baitello Jr., *op. cit.* e Ivan Bystrina, *op. cit.*

15. Lionel Abel, *Metateatro: Uma Nova Visão da Forma Dramática*, tradução de Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

16. Silvana Garcia, *As Trombetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas*, São Paulo, Hucitec, 1997.

O ESPETÁCULO DA CENA NO CORPO DO ATOR

O debate sobre a teatralidade – compreendida não como "essência do teatro", mas a "maneira específica" da enunciação teatral –, proposto pelo Teatro Físico, movimenta a ordenação dos elementos indispensáveis ao fenômeno teatral. Se o questionamento que traz não é original, indica uma tentativa de superação de algumas definições apenas parcialmente superadas no teatro contemporâneo: a polêmica entre os amantes do texto e os defensores do espetáculo, o encenador como responsável pela autonomia da cena em contraposição ao dramaturgo, a disputa entre o diretor e as "divas" do teatro e o vazio deixado pela ausência do dramaturgo nos processos de criação coletiva.

Fig. 42: Improbable Theatre, Spirit, *com Guy Dartnell, Phelim Dermott e Lee Simpson. Foto de Alan McAteer.*

O Teatro Físico não propõe uma solução estável, mas a manutenção de uma tensão, conhecida na arte teatral, entre corporeidade – realidade material da presença física – e expressividade – ou a enunciação de um pensamento por meio do corpo – e questiona a separação convencional do corpo nessas duas instâncias. A sua presença na cena atual, reclamando seu *status* específico e definitivo de um modo particular de "uso pragmático da ferramenta cênica"[1], olha reiteradamente para o ator e seu corpo e avalia como ele é compreendido e modificado pela relação com os outros elementos da cena. Operando em um espaço de flutuação constante, implica também na reflexão do modo como o ator compreende sua posição nos processos de trabalho e de que forma interage com os demais criadores do espetáculo. Essa rearticulação amplia-se para o contexto das demais artes, no modo como o teatro se hibridiza e diferencia, sem excluir as outras artes nem se submeter a elas.

O corpo no Teatro Físico não é abstrato, mas um corpo histórico que investiga a fisicalidade do real, um dos caminhos de autenticidade que tem inspirado o teatro contemporâneo ocidental. Teatro do pensamento corporificado, este modo de fazer teatral reinventa uma espécie de realismo físico que não abre mão das conquistas da representação, no aspecto da espetacularidade do ator, com o emprego de recursos tais como as máscaras da tradição teatral e outras formas de ampliação da expressividade do corpo na cena. Sua ênfase recai, portanto, nas estratégias de comunicação que constróem o espaço de passagem entre ator e espectador, sem economizar esforços para o resgate da vitalidade no aqui/agora dessa relação.

A reteatralização que propõe o inclui numa herança histórica que não é linear, mas abre-se em rede, em comunicação com os ideais simbolistas de representação não

1. Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, tradução de J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira *et alli*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 372.

mimética, com a contestação típica das vanguardas, com as obras de Craig, Meierhold, Decroux, Brecht, Artaud e tantos outros criadores que almejaram uma nova valoração do corpo no processo de comunicação do teatro. O Teatro Físico interpreta e redimensiona a obra de seus antecessores, numa espécie de história constituída na direção inversa da flecha temporal, do presente para o passado, de filhos engendrando seus pais[2].

O Teatro Físico realiza-se na prática teatral, mas alcança um estatuto maior do que ser mais um "modo de fazer". São mudanças técnicas que geram transformações poéticas e, pode-se dizer, estéticas.

> O que o gênero define não é apenas um grupo de qualidades estilísticas de uma produção que é baseada no corpo, mas de uma que amplia as práticas discursivas dentro da relação tensa entre corpo/texto/realidade do teatro, que vai além da mera representação através do corpo[3], conclui Sanchez-Colberg.

O corpo, uma arquitetura de processos (de construções individuais e sociais) temporariamente estável, está sempre em transformação. Por precisar constituir semânticas, ele se insere naturalmente numa cadeia de semiose. Por transitar entre o determinado e o indeterminado, que é sua atribuição como organismo criativo, o corpo é mediador e lugar da cognição, da percepção e da linguagem. Na realização dessa consciência da centralidade do corpo, o percurso das ciências cognitivas em muito assemelha-se ao surgimento e constituição do Teatro Físico, na transformação da idéia de uma cognição imaterial – dominante nos primeiros estudos sobre a cognição humana –, para as teorias do pensamento

2. "Não é Artaud que engendra Bausch, mas Bausch que inventa Artaud como seu precursor.", em Tereza Rocha, "O Corpo na Cena de Pina Bausch", em *Lições de Dança 2* , Roberto Pereira e Silvia Soter (orgs.), Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 2000, p. 158.

3. Ana Sanchez-Colberg, "Altered States and Subliminal Spaces: Charting the Road Towards a Physical Theatre", em *Performance Research – Journal of Performing Arts*, verão 1996, pp. 40-56.

corporificado, estendido às relações com o ambiente e a cultura. Também no teatro, o percurso repete-se na transformação dos fundamentos "estéticos" e processos de trabalho de um teatro convencional de texto, historicamente dominante no ocidente – pautado numa espetacularidade dramática –, para um novo teatro corporal, em que a espetacularidade surge da cena, construída sobre o corpo do ator.

Nos dois campos das ciências cognitivas e do teatro, é importante destacar a emergência de novas possibilidades de práticas e de análise, surgidas na esteira destas proposições, que vem desvendar um território diferenciado:

> [...] uma região do espaço de planejamento que é profundamente *cego às fronteiras*, caracterizado por estratégias e soluções que cruzam as divisões intuitivas entre mente e corpo, entre indivíduo e ambiente, e entre o sujeito que pensa e suas ferramentas de conhecimento[4].

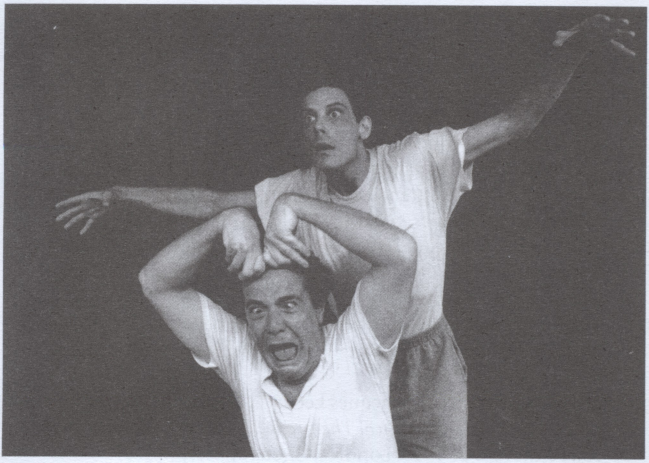
Clark descreve no trecho acima a mente humana, mas sua definição caberia a contento para caracterizar o Teatro Físico: seu desenho impreciso, avesso às fronteiras, abre possibilidades de novos estratagemas. Fenômeno de uma área de cruzamento, ele é um alvo em movimento, cuja descrição pede a soma de perspectivas; nem mesmo seu nome alcança sua totalidade.

A respeito de denominações, discutindo os novos paradigmas sobre a cognição e o cérebro humanos, Clark[5] lembra a importância do aparecimento do termo *mindware* – que designa a mente humana, um tipo de computador feito de carne – a fim de destacar a especificidade da mente nos sistemas biológicos. O termo é limitado, mas eficiente na tarefa necessária de incluir a consideração sobre a corporeidade nos processos cognitivos. Do mesmo modo, o termo Teatro Físico parece não ter eficiência, uma vez que

4. Andy Clark, *Mindware – An Introduction to the Philosophy of Cognitive Science*. Nova Iorque, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 160.
5. *Idem, ibidem*.

define este modo de fazer teatral como um teatro que acontece no corpo e graças a ele, nas suas relações de conversação e troca com a cultura; a definição não o faz *a priori* um teatro diferente dos outros. A redundância do termo, entretanto, precisa existir, para insistir no óbvio que muitas vezes é esquecido: a corporeidade do ator no teatro.

O corpo no Teatro Físico reflete o papel da corporeidade nos processos de comunicação social. A formulação de um Teatro Físico visionário, que possibilite o resgate do teatro enquanto espaço de encontro, no tempo lento das decifrações (da escrita sobre outras escritas), depende do ajuste do espetáculo à medida humana. Esse tamanho é garantido pelo lastro da cultura, afeito a um espaço de relações alicerçadas no vínculo criado entre mídias primárias.



BIBLIOGRAFIA

Artigos de jornais e revistas:

ADAIR, Christy. "Resistant Revelations". In: *Dance Theatre Journal*, vol. 15, n. 1, Londres, Laban Centre London, 1999, pp. 12-15.

ASLAN, Odette. "Theatertanz et Tanztheater". In: *Théâtre Public – Danse/Théâtre/Pina Bausch – II: D'Essen à Wuppertal*, 1. trimestre 1998, pp. 6-24.

BAITELLO JR., Norval. "Comunicação, Mídia e Cultura". In: *Revista da Fundação Seade, São Paulo em Perspectiva – Comunicação e Informação*, vol. 12, n. 4, out-dez/1998, pp. 11-16.

BALME, Christophe. "Além do Estilo: Tipologias de Análise da Performance", tradução de Tânia Brandão e Ana Bevilacqua Penna Franca. In: *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, n. 7, ano 7, Rio de Janeiro, Uni-Rio, 1999, pp. 132-143.

BIRRINGER, Johannes H. "Between Body and Language: 'Writing' the Damna tion of Faustus". In: *Theatre Journal*, Outubro de 1984, pp. 335-355.

Fig. 43: Treinamento do Lume, dança pessoal em relação, com Carlos Simioni e Ricardo Pucetti, 1998. Foto de Tina Coelho.

BORGES, Robinson. "'Dilemma' Ousa Dizer Nome do Amor em Cima do Trapézio". In: *Jornal Valor*, 28/03/2001, s.n.
BROWN, Ismene. "How to Make a Big Splash". In: *The Daily Telegraph*, 9/11/1999, Londres, pp. 1-3.
CARLSON, Marvin. "Invisible Presences – Performance Intertextuality". In: *Theatre Research Journal*, vol. 19, n. 2, Oxfordshire, Oxford university Press, 1994, pp. 111-113.
CARTER, Garry. "In the Plush Hush of the Mainstream". In: *Dance Theatre Journal*, 10/4, Outono de 1993, pp. 6-9 e 53.
CHURCH, Jeniffer. "'Seeing As' and the Double Bind of Consciousness". In: *Journal of Consciousness Studies*, vol. 7, ns. 8-9, 2000, pp. 99-111.
CLARK, Andy. "Visual Awareness and Visuomotor Action". In: *Journal of Consciousness Studies*, vol. 6, ns. 11-12, 1999, pp. 1-18.
COSTA, José da. "Narração e Representação do Sujeito no Teatro Contemporâneo". In: *O Percevejo*, n. 9, ano 8, 2000, Rio de Janeiro, Uni-Rio, pp. 3-24.
DANIEL, John. "Forced Entertainment – Dirty Work (Review)". In: *Total Theatre: Mime, Physical Theatre & Visual Performance*, vol. 11, 1. ed., Primavera de 1999, p. 25.
_____. "Everything Moves – Jacques Lecoq: A Tribute 1921-1999". In: *Total Theatre – Mime, Physical Theatre & Visual Performance*, vol. 11, 1. ed., Primavera de 1999, Londres, Circus Space, pp. 4-11.
_____. "Altered Images". In: *Total Theatre – Mime, Physical Theatre & Visual Performance*, vol. 11, 1. ed., Primavera de 1999, Londres, Circus Space, pp. 12-13.
FERNANDES, Ciane. "A Dança Teatro de Pina Bausch: Redançando a História Corporal". In: *O Percevejo – Teatro e Artes Plásticas*, n. 7, ano 7, Rio De Janeiro, Uni-Rio, 1999, pp. 61-71.
FERNANDES, Silvia. "Notas Sobre Dramaturgia Contemporânea". In: *O Percevejo*, n. 9, ano 8, 2000, Rio de Janeiro, Uni-Rio, pp. 25-38.
FINNAN, Kevin. "Close to the Edge". In: Scilla Dyle (ed.), *Animated*, Outubro de 1997, BCP Publications, Londres, pp. 20-21.
FOSTER, Susan. "The Signfying Body: Reaction and Resistance in Postmodern Dance". In: *Theatre Journal – Theory*, vol.37, n. 1, mar. 1985, Canadá, John Hopkins University Press, pp. 46-64.
GABER, Florianne. "Le Corps en Travers". In: *Théâtre Public – Les Transversales/Académie Européenne des Arts du Geste*, n. 147, mai-jun 1999, Paris, Le Thêatre de Gennevilliers, p.12.
GARNER JR., Stanton B. "Post-Brechtian Anatomies – Weiss, Bond and the Politics of Embodiment". In: Enoch Brater (ed.), *Theatre Journal*, vol. 42, n. 2, mai. 1990, Canadá, The Johns Hopkins University Press, pp. 145-164.
GARNER JR., Stanton B. "'Still Living Flesh': Beckett, Merleau-Ponty and the Phenomenological Body". In: *Theatre Journal*, vol. 45, n. 4, dez. 1993, J. Hopkins University Press, Canadá, W. B. Worthen Editors, pp. 443-460.
GAULIER, Philippe. "My Theatre". In: *Total Theatre: Mime, Physical Theatre and Visual Performance*, vol. 11, 1. ed., Primavera de 1999, p. 17.

GAULIER, Philippe. *École Philippe Gaulier*, n. 4, Janeiro de 1999.

_____. *École Philippe Gaulier*, n. 5, Janeiro de 2000.

HUTERA, Donald. "Lloyd Newson: Only Connect". In: *Dance Umbrella Newsletter*, Primavera de 2000 , 5. ed., Londres, pp. 1-2.

JACKSON, Paul. "Becoming Lloyd". In: *Dance Now*, 4/4, Outono de 1995, pp. 65-67.

KERSHAW, Baz. "British Theatre and Economics, 1979-1999". In: Loren Kruger (ed.), *Theatre Journal – Theatre and Capital*, vol. 51, n. 3, out. 1999, Canadá, J. H. University Press, pp. 267-283.

KLEIN, Marc. "Sur le Chemins de l'Acteur – Glossaire Pour Une Recherche". In: *Théâtre/Public – L'Acteur, Le Comédien*, jul.-out. 1987, T/P 76-77, pp. 27-31.

KRYSINSKI, Wladimir. "Un Désordre Sophistique: Rêves et Métamorphoses de la Théâtralité Moderne". In: *Puck – La Marionette et Les Autres Arts*, n. 4 – "Des Corpos dans L'Espace", Charville-Meziers, Institut International de la Marionette, 1992, pp. 13-20.

KRUGER, Loren. "Making Sense of Sensation: Enlightment, Embodiment, and the Emd(s) of Modern Drama". In: *Modern Drama*, vol. VLIII, n. 4, Inverno de 2000, Canadá, Graduate Center for Study and Drama, pp. 534-566.

LACHAUD, Jean-Marc. "En Piste! C'est le Cirque. . .". In: *Skênê – Mélange des Arts au Xxe Siécle*, 4. trimestre 1996, Vitry-sur-Seine, Dumas-Saint-Etienne, pp. 109-117.

LACHAUD, Jean-Marc. "Sur Quelques Mots et Les Enjeux *Posés* par leur Usages". In: *Théâtre Public – Les Transversales / Académie Européenne des Arts du Geste*, n. 147, mai-jun, 1999, Paris, Le Théâtre de Gennevilliers, T/P 13-14, p. 11.

LUST, Anne. "Du Mime et la Danse". In: *Théâtre/Public*, jul.-out. 1994, T/P118-119, pp. 82-83.

MACHT, Stephen R . "Henry Irving's Acting Theory and Stage Practice". In: *The Quarterly Journal of Speech*, vol. LV, abr. 1969, n. 2, pp. 392-397.

MACKRELL, Judith. "DV8". In: *The Guardian*, 21/setembro/2000, Londres, pp. 1-2.

MALEVAL, Martine. "Les Geste au Carrefour des Arts". In: *Skênê – Mélange des Arts au XXe Siécle*, 4. trimestre 1996, Vitry-sur-Seine, Dumas – Saint-Etienne, pp. 102-108.

MARC, Yves. "Ün Réseau, des Événements. . . Une Philosophie?". In: *Théâtre Public – Les Transversales/ Académie Européenne des Arts du Geste*, n. 147, mai.-jun. 1999, Paris, Le Theâtre de Gennevilliers, pp. 5-9.

MARTIN, Carol et alli. "Movement and Gender – A Roundtable Discussion". In: *TDR* vol. 32, n. 4, inverno de 1988, pp. 82-101.

MEISNER, Nadine. "Strange Fish". In: *Dance & Dancers*, jul. 1992, pp. 10-13.

MYIN, Erik. "Two Sciences of Perception and Visual Art". In: *Journal of Consciousness Studies*, vol. 7, n. 8-9, 2000, pp. 43- 55.

PARRY, Jann. "Strange Fish". In: *Dance Now*, 1/3, outono de 1992, pp. 22- 27.

PAVIS, Patrice. "Mime, Danse, Théâtre". In: *Théâtre/Public*, jul.-out. 1994, T/P 118-119, pp. 88-91.

QUICK, Andrew. "Approaching the Real: Reality and Effects on the Play of Fiction". In: *Performance Research – On Illusion*, vol. 1, n. 3, outono de 1996, Cardiff, Routledge, pp. 12- 22.
ROZIK, Eli. "The Corporeality of the Actor's Body: The Boundaries of Theatre and the Limitation of Semiotic Methodology". In: *Theatre Research International*, vol. 24, n. 2, verão de 1999, Oxford University Press & International Federation for Theatre Research, pp. 198-211.
SANCHEZ-COLBERG, Ana. "Altered States and Subliminal Spaces: Charting the Road Towards a Physical Theatre". In: *Performance Research – Journal of Performing Arts*, verão de 1996, pp. 40-56.
SAUTER, William. "Approaching the Theatrical Event: The Influence of Semiotics and Hermeneutics on European Studies". In: *Theatre Research International*, vol. 22, n. 1, primavera de 1997, Oxford University Press, pp. 4-13.
SELLERS-YOUNG, Barbara. "Technique and the Embodied Actor". In: *Theatre Research International*, vol. 24, n.1, Primavera de 1999, Oxford University Press, pp. 89-97.
SKLAR, Deidre. "Etienne Decroux's Promethean Mime". In: *The Drama Review*, vol. 29, n. 4, inverno de 1985, Massachussets Institute of Technology, pp. 64-75.
STATES, Bert O. "The Actors Presence: Three Phenomenal Modes". In: *Theatre Journal – The Poetics of Theatre*, vol. 35, n. 3, out. 1983, Washington, American Theatre Association, pp. 359-375.
STATES, Bert O. " Performance as Metaphor". In: John Rose (ed.), *Theatre Journal*, vol. 48, n.1, mar. 1996, Johns Hopkins University Press.
VERRIÈLE, Philippe. "Texte et Danse ou le Dernier Mélange Possible". In: Jean Marc-Lachaud & Martine Maleval (eds.), *Skênê: Mélange des Arts – Arts du Mélange / Mélange des Arts au XX Siècle*, vol. 1, Saint-Etienne, Impressions Dumas, pp. 87-91.
WATSON, Keith. "Dance Umbrella". In: *Dance Now*, 4/4, inverno de 1995, pp. 19-23.
WINTER, Christopher ."Love and Language or Only Connect the Prose and the Passion". In: *Dance Theatre Journal*, 7/2, outono de 1989, pp. 10-13.

Livros e teses:

ABEL, Lionel. *Metateatro: Uma Nova Visão da Forma Dramática*, tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*, tradução de Raquel Fuser. São Paulo, Perspectiva, 1994.
BAITELLO JR., Norval. "Sistemas de Comunicação na Natureza e na Cultura". In: Dinorah Fraga da Silva e Renata Vieira (orgs.), *Ciências Cognitivas em Semiótica e Comunicação*. São Leopoldo, Unisinos, 1999.
_____. "A Cultura do Ouvir". In: Lilian Zaremba e Ivana Bente (orgs.), *Rádio Nova, Constelações da Radiofonia Contemporânea 3*, Laboratório de Editoração de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Publique, s.d., pp. 53-69.

BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola (ed. & org.). *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, tradução de Richard Fowler e Katie Dymoke. Londres, Nova Iorque, Routledge, 1991.

BARTHES, Roland. "Literatura e Metalinguagem". In: *Crítica e Verdade*, tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Perspectiva, 1982.

BAUMAN, Richard. "Performance". In: Marvin Carlson (org.), *Performance: A Critical Introduction*. Ithaca, Cornell University Press, 1996.

BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. Nova Iorque, Applause Theatre Books, 1991.

BERTHÉRAT, Thérèse & BERNSTEIN, Carol. *O Corpo Tem Suas Razões: Antiginástica e Consciência de Si*, tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*, tradução de J. Guinsburg et alli. São Paulo, Perspectiva, 2001.

BIRRINGER, Johannes H. *Theatre, Theory, Post Modernism*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

BLACKMORE, Susan. "The Evolution of Culture". In: *The Meme Machine*. Oxford University Press, 1999, pp. 24-36.

BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. "Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern". In: *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society em the Nineteenth Century*. Londres, University of California Press, 1987.

BUTTERWORTH, Jo. "Lloyd Newson Interviewed by Jo Butterworth". In: Jo Butterworth & Gill Clarke (eds.), *Dance Makers Portifolio – Conversations With Choreographers*, The Centre for Dance and Theatre Studies. Breton, University of Breton, 1998.

BYSTRINA, Ivan. *Tópicos de Semiótica da Cultura*, tradução de Norval Baitello Jr. e Sônia B. Casing, Pré-Print. São Paulo, Cisc – Centro Interdisciplinar de Pesquisas em Semiótica da Cultura e da Mídia da PUC-SP, 1985.

BREAKING NEW GROUNDS – ANNUAL REVIEW 2000. Londres, The Arts Council of England, outubro de 2001.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico, dos Gregos à Atualidade*, tradução de Gilson César Cardoso de Souza, São Paulo, Editora da Unesp, 1997.

_____. *Mindware – An Introduction to the Philosophy of Cognitive Science*. Nova Iorque, Oxford, Oxford University Press, 2001.

COHEN, Renato & Guinsburg, J. "Do Teatro à Performance: Aspectos da Significação da Cena". In: Armando Sérgio da Silva (org.), *Diálogos Sobre Teatro*, São Paulo, Edusp, 1992, p. 227-236.

COHEN, Renato. "Performance e Contemporaneidade: da Oralidade à Cultura". In: *Oralidade em Tempo & Espaço: Colóquio Paul Zumthor*, São Paulo, Fapesp/Educ, 1999, pp. 225-239.

DE MELLO, Luís Otávio Burnier Pessôa. *A Arte do Ator: da Técnica à Representação – Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator*. Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 1994.

EVANS, Mark. "Looking Good? – Perception of the Body in the Dance/ Theatre of Volcano and Frantic Assembly". In: *Dance Theatre: An International Investigation – Proceddings of the First MoMentUm Conference*, Setembro de 1999, Crewe + Alsager Faculty, The Manchester Metropolitan University, pp. 135-146.

EYRE, Richard. "Introduction". In: *Moving Into Performance – Report from the Third European Mime and Physical Theatre Workshop Simposium*. Londres, Mime Action Group, 1995, p. 7.

FEATHERSTONE, Mike. *Consumer Culture and Post Modernism*. Londres, Sage, 1991.

FOSTER, Susan. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley, University of California Press, 1986.

GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas*. São Paulo, Hucitec, 1997.

GARDNER, Howard. *A Nova Ciência da Mente*, tradução de Cláudia Malbergier Caon, 2. ed. São Paulo, Edusp, 1986.

GARNER JR., Stanton B. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance em Contemporary Drama*, 2. ed. Ithaca e Londres, Cornell University Press, 1995.

GORDON, Ge. E. *Motion Arrested: Body Politics and the Struggle for a Physical Theatre*. Inaugural lecture delivered at Rhodes University. Grahamstown, Dupli-Print, s. d.

GREINER, Christine. "Por uma Dramaturgia da Carne: O Corpo como Mídia da Arte". In: Armindo Bião, Antônia Pereira et alli (orgs.), *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, São Paulo, Annablume, 2000.

GOUHIER, Henri. *La Esencia del Teatro*, tradução de M.V. Cortés, Buenos Aires, 1956.

HARRIS, Davis. *A Society of Signs?*. Londres/Nova Iorque, Routledge, 1996.

HRVATIN, Emil. *Jan Fabre – La Discipline du Chaos, le Chaos de la Discipline*, tradução de Moika Zbona. Seine Saint-Denis, Armand Colin, 1994.

JÚNIOR, Redondo. *Panorama do Teatro Moderno*, Col. Ensaios. Lisboa, Arcádia, 1961.

KATZ, Helena Tânia. *Um, Dois, Três, A Dança é o Pensamento do Corpo*, Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 1994.

KEEFE, John. *Moving Into Performance – Report from the Third European Mime and Physical Theatre Workshop Simposium*. Londres, Mime Action Group, 1995.

KERSHAW, Baz. *The Politics of Performance – Radical Theatre as Cultural Intervention*. Londres, Routledge, 1992.

KIRBY, Michael. *A Formalist Theatre*. Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1987.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*, organização de Lisa Ullman, tradução de Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Neto, 2. ed. São Paulo, Summus, 1978.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh – The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. Nova Iorque, Basic Books, 2000.

LOTMAN, Ju. M. et alli. "Theses On the Semiotic Study of Cultures (As Applied to Slavic Texts)". In: Thomas A. Sebeok (org.), *The Tell–Tale Sign: A Survey of Semiotics*. Lisse, The Peter de Ridder, 1975, pp. 57-84.

MCBURNEY, Simon & WHEATLEY, Mark. *The Street of Crocodiles*. Londres, Methuen Books, 1999.

MCCAW, Dick. *The 1999 International Workshop Festival*, brochura de divulgação, 1999.

MAUSS, Marcel. "Techniques of the Body". In: Jonathan Crary, Sanford Kwinter (eds.), *Incorporations*, Nova Iorque, Zone Books, 1992, pp. 455-477.

MEICHES, Mauro & FERNANDES, Silvia. *Sobre o Trabalho do Ator*, São Paulo, Perspectiva, 1988.

NUNES, Sandra Meyer. *O Corpo Que Pensa – O Treinamento Corporal na Formação do Ator (Stanislávski, Artaud, Grotóvski, Barba, Antunes Filho)*, mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 1998.

PAVIS, Patrice. *Languages of the Stage: Essays em the Semiology of the Theatre*, Nova Iorque, Performing Arts Journal, 1982.

_____. *Dicionário de Teatro*, tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira et alli, São Paulo, Perspectiva, 1999.

PAZ, Otávio. "Ensaio da Restituição". In: *Sóror Juana Inés de la Cruz: As Armadilhas da Fé*, tradução de Vladir Dupont, São Paulo, Mandarin, 1998.

ROBERTSON, Allen & HUTERA, Donald. *The Dance Handbook*. Longman, 1998.

ROBINSON, Jacqueline. *L'Aventure de La Danse Moderne en France (1920-1970)*. Paris, Bougé, 1990.

ROCHA, Tereza. "O Corpo na Cena de Pina Bausch". In: Roberto Pereira & Silvia Soter (orgs.), *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 2000, pp. 143-173.

ROSENFELD, Anatol. "O Fenômeno Teatral". In: *Texto e Contexto*, 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976, pp. 21-43.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral (1880-1980)*, tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

RUFFINI, Franco. "The Culture of the Text and the Culture of the Stage". In: Eugenio Barba e Nicola Savarese (orgs.), *The Secret Art of the Performer – A Dictionary of Theatre Anthropology*, tradução de Richard Fowler. Londres e Nova Iorque, Routledge, 1991, pp. 238-243.

RUYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*, tradução de Andrea Stahel M. da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

SANCHEZ-COLBERG, Ana. *German, Tanztheater: Traditions and Contraditions – A Choreological Documentation of Tanztheater From Its Roots em Ausdrunktanz to the Present*, Dissertação de PhD. Londres, Laban Centre For Movement and Dance, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. *A Percepção – Uma Teoria Semiótica*. São Paulo, Experimento, 1993.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Nova Iorque/Londres, Routledge, 1994.

SMART, Jackie. "Physical Linguistics: An Exploration of Language Structures in Contemporary Performance". In: *Dance- Theatre: An International Investigation/ Proceedings of the First MoMentUm Conference*, 9-12 de set. de 1999, Crewe+Alsager Faculty. Cheshire, Department of Contemporary Arts of the Manchester University, 1999, pp. 54-60.

SPANGHERO, Maíra. "Por Donde me Empuja el Viento?". In: *Repertório – Teatro e Dança, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA*, Ano 2, n. 3, Salvador, PPGAC/Escola de Teatro/UFBA, 1999, pp. 112-116.

VARELA, Francisco. "Reenchantment of the Concrete". In: Jonathan Crary e Kwinter Sanford (orgs.), *Incorporations*. Nova Iorque, Zone Books, 1992, pp. 320-336.

VARELA, Francisco J., Thompson, Evan & Rosch, Eleanor. *The Embodied Mind – Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge/Massachussets/Londres, MIT Press, 1995.

WALTER-BENSE, Elisabeth. *A Teoria Geral dos Signos*, tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 2000.

WATSON, Ian. *Towards a Third Theatre – Eugenio Barba and the Odin Theatre*. Londres, Routledge, 1995.

ZAMORA, Juan Guerrero. *Historia del Teatro Contemporáneo*, 2. ed. Barcelona, J. Flors, 1961-1967.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*, tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Educ, 2000.

Internet:

ARDEN, Annabel. "Interruptions". In: *www.theatredance.ucdavis.edu/productions/ interruptions*, ativo em 06/julho/2002, pp. 1-3.

BAITELLO JR., Norval. "As Imagens que nos devoram: Antropofagia e Iconofagia". In: *www.sescsp.com.br*, cópia obtida no curso de Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2000.

BERGER, John ."Le Théatre de Complicité – Les Voies de la Création Collective". In: *www.perso.wanadoo.fr/arte/complicite.htm*, ativo em 06/julho/2002, pp. 1-3.

BERKOFF, Steven. "Homeless Messiah". In: *www.east-productions.demon.co.uk*, ativo em 23 /julho/2002, pp. 1-2.

BILLINGTON, Michael. "Special Report – Who's Who in New British Theatre – The Players". In: *www.guardian.co.uk/arts/britishtheatre/story*, ativo em 06/Julho /2002, pp. 1-6.

BRENNER, Mary. "Flor de Obsessão, St Bride's". In: *www.uol.com.br/piafraus*, ativo em 11/agosto/2002.

CHAGAS, Tonica. "Tenho um vazio imenso, que me ajuda na hora de criar". In: *http://www.estado.com.br/edicao/pano/99/03/15/ ca2880.html*, ativo em 12/agosto/2002, pp. 1-5.

DAMASCENO, Leslie. "The Gestural Art of Reclaiming Utopia: Denise Stoklo's Essencial Theatre". In: *www.denisestoklos.com.br/artigo2.htm*, ativo em 11/agosto/2002, pp. 1-2.

FARINA, Domitila. "Denise Stoklos convida à reflexão". In: *www. wmulher.com.br/colabora/d_farina/denise_stoklos.htm*, ativo em 12/Agosto/2002, pp. 1-5.

FISHER, Ian. In: *www.ianfisher.com-sb13.html*, 21/junho/2002, pp. 1-14.

GARDNER, Lyn. "Shared Experience: Past & Present". In: *www. setheatre. co.uk* , ativo em 02/julho/2002, pp. 1-2.

GAULIER, Philippe. "Tell Me Who Are Your Friends and I Will Tell You Who You Are". In: *www.ecolephilippegaulier.com/frames.html*, ativo em 14/ abril/2004, pp. 1.

HARPER, Erin; VICTORSON, Birgitta & KOPOLOV, MJ. "Physical Theatre From the Woman's Perspective". In:, *www.pubweb.acns.nwu.edu/~rrosenbe/ phystheatre.html*, ativo em 02/julho/2002, pp. 1-2.

IRIGOYEN, Emilio. "El Arte Es Una Máquina de (Des)Montaje. Fordismo – Taylorismo y Vanguardas Artísticas a Principios del Siglo XX". In: *Scripta Nova – Revista Eletrónica de Geografia y Ciencias Sociales*, Universidade de Barcelona, vol. VI, n. 119(7). In: *www.ub.es/geocrit/sn/sn 119-7.htm*, ativo em 01/agosto/2002, pp. 1-15.

LABAKI, Aimar. "Uma Chance Para a Produção Não Comercial". In: *www. wmulher.com.br/colabora/a_labaki/uma_chance.html*, ativo em 11/ Agosto/2002.

LECOQ, Jacques. Site oficial da École Jacques Lecoq. In: *http://www.lecoq. com/ ecole.html*, ativo em 15/janeiro/2002, pp. 1- 2.

_____. "Le Théatre du Geste", Jacques Lecoq (org.), Paris, Bordas. In: *http:/ /www.grupotempo.com.br/body_tex_silencio.html*, tradução de Roberto Mallet, ativo em 31/janeiro/2000, pp. 1-2.

MCBURNEY, Simon. "Mnemonic". In: *The Guardian*. In: *www.guardian. co.uk/ arts/critic/review/o,1169,870613,00.html*, ativo em 10/abril/2004.

MCNULTY, Charles . "Techno Dreams". In: *www.vilagevoice.com/issues/0402/ mcnulty.php*, ativo em 14/abril/2004, pp.1-2.

MILLAR, Gordon. "Mnemonic – Theatre de Complicité at the Oxford Playhouse". In: *www.dailyinfo.co.uk/reviews/theatre/mneminic.html*, ativo em 07/julho/2002, pp. 1-2.

MULLER, Michele. "A força da expressão de Denise Stoklos". In: *www. cbj.g12.br/DeniseStoklos/arquivo/entrevistamichelemuller.htm*, ativo em 12/agosto/2002, pp. 1-4.

MORING, Kirsikka. "Denise Stoklos's Theatre Mankind Still Has a Futire!- The Secret of the essential Theatre is Courage, Will and the Visiopnary Arising From Them". In: *www.denisetoklos.com.br/artigo1.html*, ativo em 06/agosto/2002, p.1.

PEDRETTI, Michael. "Referência Crítica". In: *www.denisestoklos.com.br/ inrefere.htm*, ativo em 06/agosto/2002, pp. 1-3.

PIGGOTT, Gillian. "Brilliant Berkoff – Croydon Adviser", *Review of East at Croydon Theatre in East-Some Reviews of the Current Production*. 18 de Junho de 1999, In: *www.east-productions.demon.co.uk*, ativo em 23/julho/2002, pp. 1-2.

PUGLIANO, Francesco. "East – Review, Asti Festival", In: *East-Some Reviews of the Current Production*. 21 de Junho de 1999. In: *www.east-productions. demon.co.uk*, ativo em 23/julho/2002, pp. 4-5.

ROSEN, Craig. *Creating the Berkovian Aesthetic*, Ph.D. Dissertation. In: *www.ianfisher.com-sbdis3.html*, ativo em 21/julho/2002.

SALLUM, Érika. "Peça Leva Clássico 'Moby Dick'das Águas Para o Ar". In: *www.circominimo.com.br/Gerais/Imprensa/cminimo_imp_ ilust.htm*, ativo em 14/abril/2004, pp.1-2.

SÁ, Nelson de. "Premiada Pia Fraus Faz 'Teatro-Físico'". In: *Jornal Folha de São Paulo* – Guia da Folha, 22 de maio de 1998. In: *www.uol.com.br/piafraus*, ativo em 11/agosto/2002, p.1.

SANTOS, Valmir. "Entrevista: Denise Stoklos e Milton Santos". In: *Folha de S. Paulo* – Ilustrada, 7 de Março de 2000. In: *www.teatrobrasileiro. com.br/entrevistas/stoklos-santos.html*, ativo em 12/agosto/2002, pp. 1-5.

SHUTTERWORTH, Ian. "Get Out of Here!" in *The Financial Times*, 25 de fevereiro de 1997. In: *www.cix.co.uk/~shutters/reviews/97014.htm*, ativo em 23/julho/2002, p.1.

STOKLOS, Denise. *Manifesto do Teatro Essencial* em *www.denisestoklos . com.br/manif1.htm*, ativo em 10/agosto/2002, pp. 1-2.

_____. "Teatro Essencial". In: *www.denisestoklos.com.br/manif3.htm*, ativo em 10/Agosto/2002, p. 1.

_____. "Teatro eu faço por amor". In: *www.denisestoklos.com.br/manif2.htm*, ativo em 10/agosto/2002, pp. 1-2.

_____. "O performer essencial fará sempre teatro político – Instrumentos. Finalidade. De que cura se trata?". In: *www.denisestoklos. com.br/manif4.htm*, ativo em 10/agosto/2002, pp. 1-3.

_____. "Teatro essencial, uma possibilidade". In: *www.denisestoklos.com. br/manif5.htm*, ativo em 10/agosto/2002, pp. 1-2.

UNGER, Paula. "Beth Lopes: Por Um Teatro Mais Livre". In: *www.bb.com.br/appbb/portal/bb/cc/ent.html*, ativo em 14/abril/2004.

WATSON, Ines. "Astonishing". In: *www.dispatch.co.za/1998/07/07/features/astonish.htm*, ativo em 12/agosto/2002, pp. 1- 2.

Sites:

Do Mime Fest: *www.mimefest.co.uk/2000/any_body.htm*
Do IWF: *www.workshopfestival.co.uk*
Do British Council: *www.britishcouncil.org*
Do Grupo Teatral DV8: *www.dv8.co.uk/dv8.html*

Entrevistas pessoais:

ANDRETTA, Beto (2002), 25/Agosto/2002, pp.1-3.
LOPES, Beth (2001), 20/Dezembro/2001, pp. 1-20.
MATHEUS, Rodrigo (2001), 28/Fevereiro/2002, pp. 1-18.
MCCREA, Robert (2002), 14/Junho/2002, pp. 1-16.
MEIRI, Noam (2002), 08/Março/1999, pp. 1-7.
MELO, Laerte (2002), 05 /Julho/2002, pp. 1-10.
PALMIERI, Bru (2001), 21/Maio/2001, pp. 1-30.

LÚCIA ROMANO é atriz e pesquisadora graduada em Teoria e Crítica Teatral com especialização em Dança-Teatro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e em Dance Studies, no Laban Centre London, e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

Trabalhou com os diretores Antônio Araújo, William Pereira, Gabriel Villela, Roberto Lage, Maria Thais, Iacov Hillel, Vladimir Capella, Cibele Forjaz e Mauro Rasi, entre outros. Atuou (e produziu) em *Escada de Giz* (2003), de Rubens Rewald, e em *Tauromaquia* (2004), com a Cia. Teatro Balagan.

Recebeu os prêmios Revelação de Atriz (APCA, 1987), Melhor Atriz de Teatro Infantil (Mambembe, 1989), Melhor Pesquisa em Linguagem Cênica (APCA, 1992) e foi indicada como Melhor Atriz em 1995 (Apetesp) e 1999 (Apetesp e Mambembe).